

المضاربة والاجتماعية
والثقافية كلها .

هؤلاء الناس هم المسلمون .
وتعديداً مسلمو شبه القارة الهندية
من الذين يقرأون الانكليزية
والذين هم بمهارة قراء رشدي
أصلاً .

صحيح أن سلمان رشدي هو
روائي، وأن « الآيات
الشرطانية » هي رواية

وصعبة فيها من الابداع ومن

والخيال ، ما أعطاه الاعتراف الأدبي العالمي بقيمتها الروائية
الانكليزية . وبالتالي فهي ليست كتاباً في الشريعة الاسلامية ،
ولا بحثاً في التاريخ الاسلامي ، ولا تحقيقاً في نصوص دينية ، ولا
بياناً سياسياً أو اجتماعياً . صحيح كل هذا . وصحيح أيضاً أن
الرواية كعمل فني لا يمكن أن تختصر التاريخ كله . لكن خيار
الكاتب يجب أن يبقى عقلانياً . فالحجرات التاريخية في الرواية
يجب أن تبقى لتوضح صورة مسار الرواية كما يريد الكاتب ،
لا لتحليل القارئ كما توحى قراءة « الآيات الشرطانية » .

ومن المؤلف في هذه الحالة أيضاً أن القارئ الغربي الذي يقرأ
عن الاسلام من دون أن يعرف الشيء الكثير عنه ، لا يستطيع أن
يحقق مدى الأذى الذي يلحق بالقارئ المسلم القادم من الهند أو
باكستان أو بنغلادش ، الذي ليس له من قيم حضارية تميزه الا
اسلامه . لذلك لا يمكن للقارئ الغربي أن يشعر بالغضب الجامح
الذي يشعر به من أحياء الى تاريخه .

قبل زهاء ١٧٠ سنة كتب الشاعر الألماني هنريش هايني

يقول : « عندما تحرق الكتب ، يحرق في النهاية الانسان معها » .

فالاسامة الى التاريخ لا تبرر احراق الكتاب في ساحة مدينة
بريطانية ، وعلى أيدي عناصر من الجالية الاسلامية ، أظهرت
بعملها هذا كأن المسلمين مجموعة برابرة . إن عملاً كهذا كان يقوم
به السياف العام للدولة في بريطانيا في القرنين السادس والسابع
عشر ، ولم تشهد الجزيرة البريطانية مثيلاً له منذ ذلك الحين .
لذلك طرحت عملية حرق كتاب سلمان رشدي ، ومن بعدها
فتوى آية الله الخميني بإعدام مؤلف « الآيات الشرطانية »
وقتل ومكافأة قاتله ، عدة أسئلة أهمها : هل الاسلام من الضعف
بحيث لا يستطيع أن يواجه رواية واحدة — مهما كانت الاساءة
فيها — كتبت بلغة هي ليست لغة الاسلام ، الا بالحرق والقتل ؟

وإذا كانت الغضب الخميني وأتباعها والمزايدين عليها ، من
رواية كتبها روائي بريطاني ، مسلم المولد ، انكليزي اللغة ،
هندي الهوية ، قد ذهب ضحيتها حتى الآن عشرات القتلى ؟

الكاتب الأعزل والقارئ المسلح

■ بين أكوام الكلام الذي قرأته
عن سلمان رشدي وروايته
« الآيات الشرطانية » في
صحف العالم المختلفة طوال
الأسابيع الماضية ، صمغني قول
للمخرج السينمائي الراحل
الاسباني الأصل لويس بونويل
يقول : « إنني أعطي حياتي
لأي انسان يبحث عن الحقيقة ،
لكنني على استعداد لأن أقتل أي
انسان يعتقد أنه وجد الحقيقة » .

توقفت عند هذا الكلام متسألًا أنا وغيري عن معنى قضية
سلمان رشدي ومأساته بالنسبة الى الكاتب العربي ، ونحن في
العشر الأخير من القرن العشرين . لأنه اتضح لي أن كل أطراف
النقاش في هذه القضية تنصرف كأنها وحدها تلك الحقيقة . وإذا
بتلك الحقيقة صندوق مخموم بالشمع الأحمر ، لا يفتح الا إذا تم
لكن إذا أنعمنا النظر في هذه « الحقيقة المثبتة » ، وجدنا أن
الشمع قد ذاب عنها مئات المرات ، وأن الحتم قد كثر مرات
المئات منذ ١٤٠٠ سنة وإلى اليوم .

كما اتضح أيضاً من خلال قضية سلمان رشدي للثبته أنه
لم يعد هناك عزلة في الحياة الثقافية والفكرية بين الكاتب المعاصر
وبين السياسة والتاريخ . كذلك لم يعد هناك في عالم حديث
ترحب واسع الأرجاء كعالم اليوم أية غايات ، كما ليس أية أي
يقين . إنسان في عصر الكاتب المعاصر الأعزل والفكرة المشككة .
هنا لم يعد من الممكن تحقيق مقولة الأصوليين والسلفيين الداعية
الى بناء الاسوار العالية وتشديد الحصون والقلاع في وجه الفكر الحر
والعقل المستنير ، فحرية المعتدل لا يقابلها أبداً من طرف آخر الحد
من حرية التعبير . وما دام للسلفية الأصولية أنصارها ومتعصبوها
فيجب أن يبقى للمدافعين عن الحرية — ككتابة ونشر وتعبير —
موقف لا ينجحون أو يخافون منه مهما بدا السيف في هذه الأيام
العصيبة ، أطول حدة وأصدق إثبات من الأقلام والكتب .

في عصر الكاتب المعاصر الأعزل والفكرة المشككة هناك
القارئ المسلح . وفي هكذا عصر ليس هناك من كاتب يكتب
في فراغ تاريخي . لذلك أوقع سلمان رشدي نفسه في مأزق التاريخ
الذي نصبه لنفسه ، على الرغم من أنه من أكثر الروائيين معرفة
وارتباطاً بالتاريخ . وقد أكد هذا الواقع في روايته الأولى « أطفال
منتصف الليل » وروايته الثانية « العار » . وعندما جاءت
روايته الثالثة « الآيات الشرطانية » فقد رشدي فجأة حسه
التاريخي وسقط في لا مسؤولية تشويه التاريخ ، وتجاهل باحتقار
مشاعر الناس الذين يعتبرهم هذا التاريخ بل ويكون مجموعة قيمهم





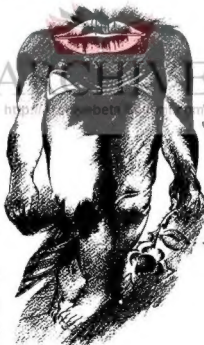
نزار قبّاني

أبو جهل .. يشترى (فليت ستريت) ...

هل أصبحت انجلترا ؟
تصحو على قرّة البدو
وسفونية النعال ؟؟

هل أصبحت انجلترا ؟
تمشي على الرصيف بالخفّ وبالعقال
وتكتب الخط من اليمين للشمال ؟؟ ...
سبحانه مغير الاحوال !!

عتره ..
يسحت طول الليل عن رومية
بيضاء كالزينة ..
أو مليسة الفخذين كاللال ..
ياكلها كبيضة مسلوقة ..
من غير ملح - في مدى دقيقة -
ويرفع السروال !!



هل اختفت من لندن؟
باصاتها الجميلة الحمراء.
وصارت النوق التي جثنا بها من يترّب
واسطة الركوب في عاصمة الضباب ؟

تسرب البدو إلى قصر بكنغهام
وناموا في سرير الملكة ..
والانجليز للملوا تاريخهم .. وانصرفوا ..
واحترقوا الوقوف - مثلاً كنا -
على الاطلاق ..

هائم بنو تغلب .. في (سوهو) ..
وفي (ليكتوريا) ..
يشعرون ذبل دشدشاتهم
ويرقصون الجاز ..





٧

لم يبقَ في البارَكَاتِ ..
لا بَطَ .. ولا زَهَرُ .. ولا أعشاب
قد سَرَحَ الماعزُ في أرجائها
وقَرَّبَ الطيورُ من سائِها
وانتصرَ الذِّبابُ ...

٨

ها هم بنو عَيسٍ ..
على مداخلِ المَرو ..
يعبرونَ كؤوسَ البيرةِ المبردةِ
وينشئونَ قطعة ..
من نَهْدِ كُلِّ سَيِّدة ١١ ..

٩

هل سَقَطَ الكِبَارُ من كَتَابِنَا
في بَورِصَةِ الرِّبَالِ ؟
هل أصبحتِ إنْجِلْزَا عاصمةَ الخِلافةِ ؟
وأصبحَ البترولُ يمشي مِلْكِاً
في شارعِ الصَّحافةِ ٩٩ ..

١٠

جرائد ..
جرائد ..
جرائد ..
نتنظرُ الزبُونِ في ناصيةِ الشارعِ
كالْبَغَايا ..

جرائدُ جاءتْ إلى لندَنَ كي تُمارِسَ الحرِيةَ ..
تحولتْ - على يدِ النَقَطِ - إلى سَبَايا ..

١١

جئتُنا لأوروپا ..
لكي نشربَ من منابعِ الحضارةِ

جئتُنا .. لكي نبحثَ عن نافذةٍ بحريَّةٍ
من بعدلِما سدُّوا علينا عُنُقَ المحارةِ
جئتُنا .. لكي نكتبَ حُرِّيَّاتِنَا ..
من يَعلَمُ أن ضاقتْ على أجسادنا العبارةُ
لكننا، حينَ امتلكتنا صُحُفاً
تحولتْ نصوُصُنا
إلى بيانٍ صادرٍ عن غرفةِ التِجارةِ ..

١٢

جئتُنا لأوروپا .. لكي نَسْتَشِيقَ الهواءَ
جئتُنا .. لكي نعرفَ ما ألوانها السَّماءُ ..
جئتُنا .. هروباً من سِياطِ القَهَرِ، والقَمْعِ ،
ومن أذى داحسٍ والغُبراءِ ..
لكننا لم نتأمَّلْ زهرةَ جميلةٍ
ولم نشاهدْ مرةً .. حمامةً بيضاءَ
وظلَّتِ الصحراءُ في داخلِنا ..
وظلَّتِ الصحراءُ ..

١٣

من كُلِّ صَوْبٍ يهجمُ الجِرَّادُ
ويأكلُ الشَّعِرَ الذي نكتبهُ .. ونشربُ المِدادَ
من كُلِّ صَوْبٍ .. يهجمُ (الايذَنُ) على تاريخنا
ومحصدُ الأرواحِ .. والأجسادِ ..
من كُلِّ صَوْبٍ .. يَظْلِقُونُ نَفْطَهُمَ علينا
ويقتلونَ أجملَ الجِياذِ ..
فكاتبٌ مُدَجِّنٌ ..
وكاتبٌ مُستأجرٌ ..
وكاتبٌ يُباعُ في المَزاذِ ..
هل صارَ زيتُ الكازِ في بلادنا مقدَّساً ؟
وصارَ للبترولِ في تاريخنا نَقادُ ؟؟

١٤

لِلواحدِ الأوحدِ .. في عليائه



تَرْدَانُ كُلَّ الْأَغْلَفَةِ...
وَتَكْتُبُ الْمَدَائِحُ الزَّيْفَةَ...
وَيُزَحِّفُ الْفِكْرَ الْوَصُولِيَّ عَلَى جَبِينِهِ
لِيَلْتَمَّ الْعِبَادَةُ الْمُشْرِقَةَ...
هل هذه صحافة؟
أم مكتبٌ للصَّيرْفَةِ!!

١٥
كُلُّ كَلَامٍ عِنْدَهُمْ مُحَرَّمٌ...
كُلُّ كِتَابٍ عِنْدَهُمْ مَضْلُوبٌ
فَكَيْفَ يَسْتَوْعِبُ مَا نَكْتَبُهُ
مَنْ يقرأ الحُرُوفَ بِالْمَقْلُوبِ؟

١٦
على الذي يريدُ أن يَغُوزَ في رِثَاسَةِ التَّحْرِيرِ...
عليه أن يَوسَّسَ في الصِّبَاحِ وَالْمَسَاءِ...
رُكْبَةَ الْأَمِيرِ...
عليه أن يَمِشِيَ على أَرْبَعَةٍ...
كَيْ يَرْكَبَ الْأَمِيرُ!!

قد قَرَّروا (الذين) حَلَفَ ظُهُورُهُمْ
وَقَرَّروا أن يَرْكَبُوا الْجَمَالَ ٩٩

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

٢٠
جِئْنَا لَاوَرُوبًا...
لِنَكْنِيَ نَتْنَعَمَ فِي حَرَمَةِ التَّعْبِيرِ
وَنَقْصِلَ الْغُبَارَ عَنْ أَجْسَادِنَا
وَنَزْنَعَ الْأَشْجَارَ فِي حَدَاقِ الضَّمِيرِ
فَكَيْفَ أَصْبَحْنَا، مَعَ الْأَيَّامِ، طَبَّاعِينَ
فِي مَضَافَةِ الْإِسْكَانِدَرِ الْكَبِيرِ؟...

٢١
كُلُّ الْعَصَافِيرِ الَّتِي كَانَتْ
تَشْقُ زُرْقَةَ السَّمَاءِ، فِي بَيْرُوتَ
وَعَلَا الْأَشْجَارَ... وَالْبِيَادِرَ...
قد أَحْرَقَ الْبَتْرُولُ كِبَرِيَّاتَهَا.

٢٧
لَا يَتَحَتَّ الْحَاكِمُ فِي بِلَادِنَا
عَنْ مُبْدِعِ...
وَأَمَّا يَتَحَتَّ عَنْ أَجِيرٍ...

٢٨
يُعْطِي طَوِيلُ الْعُمُرِ... لِلصَّحَافَةِ الْمُرْتَقَةِ
مَجْمُوعَةً مِنَ الظُّرُوفِ الْمُخْلَقَةِ...
وَيَعْذُهَا...
يَنْفَجِرُ النَّبَاحُ... وَالشَّائِئِمُ الْمُنْسَقَةُ...

٢٩
لَا لِلْيَسَارِيِّينَ مِنْ كُتَّابِنَا



فانت آمين...
وكن بلا لون... ولا طعم... ولا رائحة...
وكن بلا رأي... ولا قضية كبرى...
فانت آمين...
واكتب عن الطمس... وعن
حيوب منع الحمل - إن شئت -
فانت آمين...
هذا هو القانون في مزرعة الدواجن...

كيف ترى، تؤسس الكتابة؟
في مثل هذا الزمن الصغير...
والرمل في عيوننا.
والشمس من قصدير.
والكاتب الخارج عن طاعتهم
يذبح كالبعير...

أيا طويل العمر:
يا من تشتري النساء بالأرطال...
وتشتري الأقلام بالأرطال...
لسنا نريد أي شيء منك
فانكح جواريك كما تريد...
واذبح رعاياك كما تريد...
وحاصر الأمة بالنار... وبالحديد
لا أحد يريد منك ملكك السعيد
لا أحد يريد أن يسرق منك جبة الخلافة
فاشرب نبيذ التفط عن آخره...
واترك لنا الثقافة...

وريشها الجميل... والحناجر...
فهي على سفوف لندن، تموت...

يستعملون الكاتب الكبير... في أغراضهم
كرقطة الحذاء...
وعندما يستترقون حيرة... وفكرة...
يرمونه في الريح، كالأشلاء...

هذا... له زاوية يومية...
هذا... له عمود...
والفارق الوحيد فيما بينهم
طريقة الركوع... والسجود...

لا ترتفع الصوت... فانت آمين...
ولا تناقش أبداً مسدساً... أو حاكماً فرداً...

١٩٨٩/١/١٠

خواتم

الكاتب التخريبي
مهما سالم سيظل «يصيب»
ومهما أحب
سيظل يشعل الحرائق

أليس الحاج

الكاتب التخريبي لا يقصد أن يكون كاتباً تخريبياً . إنها الفطرة . إن هذا دوره مجرد أن يعبر عن تجربته ، عن فكره ، بمجرد أن « يتدخل » . إنه قدر الخلاقين ، ولكن ليس جميع الخلاقين ، بل الضالين منهم سواء السبيل للمناق ، سبيل التضاض والاذعان . وسبيل البلادة والبلادة .

ومهما سالم الكاتب التخريبي سيظل « يصيب » . ومهما أحب سيظل يشعل الحرائق .

ومهما انحط أخلاقياً سيظل أعلى من عصره . ومهما حوّر واضطهد سيظل هو الحرب الحقيقية التي لا تُغلب

■ لماذا الكتابة فعل تخريبي ؟ لأن الكاتب يكتب لقلب القاريء ، ولكي يستمر على عالم لا يريد ، متخيلاً على أنقاضه عالماً يرضيه ويرده .

أليس هنالك كتابة غير تخريبية ؟ بل ، كتابات التقليد والنسخ . وطبعاً الكتابة الكاذبة ، الزائفة .

شهود الزور ليسوا تخريبيين ، إنهم عمال الأنظمة القائمة ، مزينو السجون ومبتكرو المذبذبات للضمانات .





وهروب المستقبل وروح الحرية .

ليس التذكير بواجبهم ما يزعج الأدباء ، ليس هذا وحسب ، بل قتلهم مجرد القول إنهم يخافون السلطان . نريد أن نهرب ، وأن نُسَمَّى متقدمين . وأن نخون ، ونُعتبر أبطالاً !

على هامش قضية سلمان رشدي وكتاب « الآيات الشيطانية » ، و بصرف النظر عن قيمة الكتاب : حرية البحث الديني في الاسلام شرط لتحرير المسلمين . بل شرط لتدنيهم الحقيقي . ولن يحصل تقدم في هذا المضمار ما لم يتوصل المشككون الى إزالة وصاية السلطة السياسية - الدينية عن البحث الفكري في الدين . فلا بد من منع هذه السلطة ، عاجلاً أم آجلاً ، من اعتبار كل كلمة جريئة أو جديدة حول القرآن أو العادات والتقاليد الاسلامية اعتداء على املاك خاصة محترمة أو انتهاكاً لحق مقدس من حقوق موروثة يُهدر بسببه دم الكُتّاب وتُهدر التظاهرات الفوضائية . ولا بد لتدني حرية الفكر أن تحتل في الاسلام أيضاً مكانها الأعلى ولا يخف أحد على الله من الحرية ، فهي أضمن الطرق المؤدية اليه .

يبحث في الماضي ، ويفسد ، مع أنه يقضي ويرى .

خوفهم من الحرية لا يزال أكبر من حبهم للحقيقة



لماذا ؟

لأنه يريد العالم طاهراً مثله ، ولكنه فجأة يتخيل هؤلاء ثم اولئك ، ويتكاثرون ... وكيف أنهم غشاشون ، فاسقون ، خيلاء ، لا يهتمون ... ويغاف وحدة النظافة ، يخاف أن يبقى وحده صديقاً عفيفاً والجميع حوله يسخرون منه ، يستغلون سذاجته . يسقط ، هلعاً من كونه غدوعاً . يسقط ، حتى لا يرى في عينهم ضحكة الغر . يسقط . ولكنه لم يسقط إلا في نظر نفسه .

كتاباتي الأولى لم تعبد في حينها سوى أقلية تحتملها . ثم جرع عليها زمن فصيح مقبولة لدى عدد أكبر ، هونفسه يكون في خصام مع كتاباتي الجديدة . وغالباً تبين لي أن الأدباء لا يهتمون لغیر كتاباتهم هم ، وإن معظم النقاد يفتخرون أن أول شرط من شروط النقد ، وهو الاطلاع على كل نتاج المؤلف ، وملاحقة تطوره بجدافيره ، حتى إذا ارادوا الكتابة عنه كان ملفه كاملاً بين أيديهم ، فلا يبنون كلامهم على معطيات متوترة وناقصة ، ولا على مجزآت .

بعضهم يتأسف على « ثورتي الماضية » . على « سفاهتي » . وكل معرفة بي ذكرى بعض المقالات . ثمسة حين لا يعود يرى الأشياء حين تصفو ، حين تصبح أعظم . عيناه ترتاحان الى السطوح وأذناه الى الضجيج .

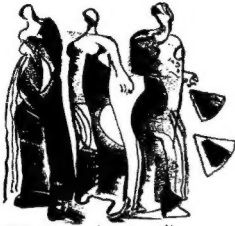
كلنا يبحث في الآخر عن خيانة ليسكت تبيكت ضميره . والحياة الحقيقية هي هذه : الحرب من صدق الذات نحو تخوين الآخر .

لم أكن اعتبر نفسي ثورياً ولا صرت أعتبر نفسي غير ثوري . التهالك على صفة ، أياً كانت ، دليل فراغ المتهالك . أنا رجعي في بعض الأمور وغير رجعي في أمور أخرى ويصن في غيرها من الأمور . وغير هذا مما لا مجال له هنا . دائماً كنت هكذا . وكنت ولا أزال أشعر أن من يصتني (حتى لو كان التصنيف تمجيداً) لا ينصفني ولا ينصف الكلمة التي يطلقها علي .

واليوم مثل الماضي أشعر لا أقول بظلم ، بل بما هو أفسى : جهل المحبين . جهل اللامبالين أو المتبغضين ليس مهماً ، لكن جهل اللعين يُشعر بكبحهم عبثية الحياة ويزهدك بما تبقى من إيمانك بالحب .

لا ، حتى تكشف المرتفعات المطلقة لا يجب حتماً





السجين ليس من تظن . الشاعر ليس كما تظن

— يمكن من الصب ، يمكن من الخوف ، يمكن من اللئيل .

— ويمكن أحياناً من الصدق ، لأن بعضهم يجد الصدق الدائم قليلاً ، فيهرب من الصادق .

— يعني يجب أن تكذب ؟

— مرات ، يمكن .

— لماذا ؟

— حتى لا يخلط الذين يحبهم بين صدقك وشيء آخر ، بين براءتك وشيء آخر . حتى لا يفكروا أنك غير شاعر بأن هناك قريباً ما . حتى لا يهربوا ويظلوا هارين ...

... وتبقى حرية في الداخل ، في جوهر الظلمات ،

من يعطيني إياها ؟

في خزانة الأسلحة ، سلاح وحيد ناقص ، وهو الأعظم . من يسلّمني إياه ؟

ماذا ينفع الإنسان أن يمارس حرية الخارج ، أن

يعشق الحرية ، إن لم تكن له حرية البالي ؟

ما استطعت أن أصرف حرية البالي ، التي تكاد تكون وحدها الحرية ، إلا في لحظات التحايل على فكيري . حرية اللا انشغال بغير المحررات ، لم أصل إليها إلا على أجنحة النشوات الخاطفة والقائلة .

السجين ليس من تظن . الشاعر ليس كما تظن .

ولا مُحَرَّر الآخريين □

أن تكون أنت نفسك على مرتفع . بل قد ينفع الاستلقاء في المنخفض .

عوض أن يقتدي مثقفو الأنظمة الديكتاتورية بدعاة الحرية أو ممارستها في البلدان الحرة ، يكرهونهم . خوف بعض المثقفين العرب من الحرية لا يزال أكبر من حبهم للحقيقة .

الجمال والبشاعة الموجودان في الحقيقة ليسا موجودين فيها بل في موقفك منها .

يعطيك الطمأنينة ويحكم سلطته عليك .

الفضول : نافذة السحر الشقوة على ما سيدترك .

منظر البشاعة يمنحني ثقة بالنفس .

ما يلفت في اشراقات الأ ولاد ليست نضارتها ولا طفوليتها ، بل العكس : الكهولة ، أو الشيخوخة المبكرة فيها !

كل هذه الشروط لكي تقع في الحب ... وأحياناً تمنى أن تصادف أي امرأة كانت لكي تحبها ! شروطك مصنوعة على قياس الماضي ، نجاحاته وفشلاته . والمستقبل (أي الحاضر) لا يعبأ . يفاجئك (إذا فاجأك) بما لم يكن في حسابك ، فتحموماضيك في دقيقة ، وتطلع شمس الحب جديدة من قلب المجارة السوداء ، كأنها لم تهرم ولا أشرقت من قبل .

الصمت يكتشف صلاح حياة النشاك في صوامع الزهد والتعبيد كما يكتشف فساد حياة بعض أمراء الفساد . الجريئة الرفيعة تُشاك وتُفقد في صمت ، والقناعة المترقنة تتم في صمت .

— هناك هَرَبٌ ما .

انتطلع يهرب من العين ، والسلام من اليد .

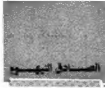
— هناك هَرَبٌ ما .

الصوت لم يعد مائلاً ذاته ، والوقت انكسر .

— ربما أنت مخطيء .

— هناك هَرَبٌ ما .



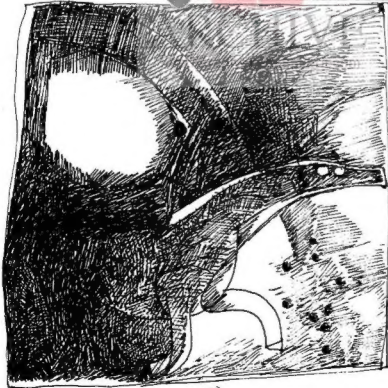


■ الصفة الغالبة على الاعلام العربي ،
أنه اعلام مسخر سلباً ، لخدمة هدفين
سياسيين : أولهما أن يتجاهل أخطاء
الحكومة ، والثاني أن يمجّد منجزاتها
الإدارية ، بكل وسيلة في حوزته ، بما في
ذلك قصائد الشعر ، وأغاني الأطفال .

وهما هدفان ، يتطلقان في الظاهر ، من خطة اعلامية مشروعة ،
لكنهما في الواقع مجرد شاهدين صائبين على غياب الشرعية
بالذات .

فالحكومة الوحيدة التي تملك حقاً مشروعاً في الدعاية
لنفسها ، هي - فقط - الحكومة الحزبية ، القائمة على
الانتخاب الحر ، والعرصة للحساب والسقوط ، التي تضطرب يومياً
إلى مواجهة صوت المعارضة بصوت اعلامي مضاد . وهي
حكومة ، صفتها الدستورية أنها لا تنفق على الدعاية من بنود
الميزانية العامة ، بل من بنود ميزانية الحزب . وإذا غامرت ذات

حضرة الحكومة



الاعلام الناجح
يتولى الاتحاق
على نفسه بنفسه
ويصبح مصدراً
مشروعاً
لترجيح
ويتطور
إلى حرفة
مشروعة



مرة بتبنيها نقود المواطنين على الدعاية لنفسها ، فالمادة أن تنفضها معارضة غاشبة على مشهد من جمهور غائب ، أمام عاكس علني .

في الوطن العربي ، ليس ثمة حكومة انتخابية واحدة ، وليس ثمة أحزاب ، ولا أحد يحتاج الى صوت اعلامي ، لئلا على المعارضة ، لأن المعارضة لا تلك صوتاً في الأساس . لكن سوق الدعاية الحكومية نفسها راجعة جداً ، بوسائل اعلامية متطورة جداً ، يصل حجم انفاقها الى ملايين الدولارات سنوياً في بلد تعاني غياب الخبز .

سبب هذا الزواج المستحيل ، أن الحكومات العربية تنفق على ادعاية لنفسها من بنود الميزانية العامة . وهي مخالفة صريحة ، يعاقب عليها القانون بالسجن والغرامة في أي نظام حزبي ، لكنها ليست مخالفة في ثقافة العرب السياسية التي شابت في بيت سلطان مفرغ بالانطواء ، ينثر الفتات على رؤوس الشمرار يوسيا . وقد تم تمريره في سمر مطلق ، بمثابة تفسير عصري لما فعله السلطان دائماً . وتعلمت كل حكومة عربية على حدة أن تنفق على برامجها الدعاية علناً من ميزانية خصصة لشراء خبز المواشي وزيتته .

بعد ظهور النفط ، تضاعف حجم الاتفاق فجأة بمعدل مرتين في السنة ، فبلغ مجموع ما أنفقته الحكومات العربية على اعلامها الوجهة خلال سنة ١٩٨٠ ، أكثر من خمسة مليون دولار ، بزيادة قدرها أربع مائة في المائة ، عن ميزانية الاعلام العربي ، قبل عشرين سنة . وقد زاد هذا الذهب انقراضاً ، أنه كان ذهباً مكتمساً على الرصيف ، في خزائنه مشقوقاً بفيل تضع الجرم القانوني ، ولا تنضب ولا تنضب ، ولا تنضب .

تحت طروف مواتية من هذا النوع ، ازدهرت وسائل الاعلام الحكومية تقنياً ، وفقرت ألف سنة طويلاً في خطوة واحدة . فخرجت من عصر التنسيب الى عصر التفتاز الملون والجريدة « الدولية » ، وحتى بدأ - للوهلة الأولى - أن الحكومات العربية قد اكتشفت لنهها نظرية جديدة في الاعلام الناجع ، من دون نظام حزبي . لكن ذلك ، كان للوهلة الأولى فقط .

أما في أرض الواقع ، فقد كانت نظرية الاعلام الحكومي فكرة قديمة من عصر التنسيب نفسه . وكان من الظاهر للعيان أنها تقوم على خاتمة مستديرة سريعة ، وأن النجاش الذي يتحقق بالخروج على القانون ، لا يسمى « ناجاشاً » إلا في اعلام فاشل جداً . وقد أثبت سير الأحداث أن الاتفاق على وسائل الاعلام العربي من بنود الميزانية العامة ، لم يكن حلاً مفيداً بالنسبة الى الاعلام العربي ، بل كان حلاً مسيئاً يهين المواطنين الفقراء ، ما لبث أن أصابه في الموضع الميت .

فالشرط الأساسي للاعلام الناجع هو أن يتولى الاتفاق على نفسه بنفسه ، لكي يصبح مصدراً مشروعاً للكسب ، ويتطور الى حرفة مشروعة ناجحة . وهو شرط ، يمتنع بدوره ، أن يكون الاعلام سلطة ضرورية . ويكون مفيداً ، ومتناً ، وصاحب حق شرعي في قرش المواطن . لكن مشكلة هذه المواصفات ، أنها لا تتوفر ببذل المال وحده ، بل يبذل المال والجدد ضد معارضة قوية في مجتمع ممتنع للحرار ، قائم على تبادل المعلومات ، وقادر على

ضمان حرية الرأي . وإذا كانت الحكومات العربية ، قد اختارت أن تحصر نصف الطريق ، وتشتري لنفسها اعلاماً ناجحاً ، بتقود مواطنيها ، فإن ذلك ، لم يمنحها اعلاماً ناجحاً ، بل منحها اعلاماً طفولياً ، محروماً من تجربة العمل ضد المعارضة ، وساذجاً - لهذا السبب - مثل كلام الأطفال .

إن الفروق المشيرة للفرج بين الاعلام الحكومي في بيته العربية وبين الاعلام الحزبي في بيته الغربية ، فروق لا تخفي في أدرج الحكومات العربية ، بل تتجلى علينا في الصحف والاداعات طوال الليل والنهار ، مثل عقاب لا مرد له على تزيير حق المواطن في غير وجه الحق .

أشهر هذه الفروق الملونة ، أن الاعلام الحزبي شريفي في الحكم بموجب بند ملن في نص الدستور . فهو سلطة فعلية مثل الحكومة نفسها ، يتمتع بحصانة دستورية مثلها ، ولكل حق الرقابة عليها ، ويستطيع أن يتحداها في أي وقت ، أمام محاكم حماية .

في المقابل ، يبدو الاعلام

العربي مجرد موظف حكومي بالاجر . فليس ثمة دستور واحد في الوطن العربي ، يعتبر الاعلام سلطة شرعية ، أو يصمن له لقعة عينه أصلاً ، ولا بشرطين قاسيين ، أو كما أن يقدم حكومة لا يعرف عنها شيئاً .

(والتي أن يسلطت على كل شيء آخر يعرفه .

وفي ص هيب اشعرين ، لم يكن أمام الاعلام العربي سوى أن يشغل عي وظيفه « الاعلام نفسها ، وأن يصبح شاعراً ، من دون أن يدري ، و يجعل ما فعله المتنبي منذ ألف سنة ، فيصير كافوراً في دمشق ، ودمعه في القاهرة ، بأسلوب شعري لا يميزه عن شعر المتنبي سوى أنه أقل موهبة ، وأقل وطأة على الخزانة العامة . إن هذا الاعلام - الشاعر - يتورط تلقائياً بين مشكلتين :

الأولى : إنه اعلام يستعمل وسائل عصرية واسعة الانتشار ، تخاطب ملايين المواطنين في جميع الأوقات .

والثانية : إنه اعلام لا يملك شيئاً هاماً يقره هذه الملايين ، ولا يعرف كيف يستعين على انتباهها باللقطة المألوفة وحدها ، مما يضطره بالتالي الى تبني حلول بلاغية بحتة ، غير مطروحة لخدمة الاعلام :

أول هذه الحلول ، تمثّل في استعمال صيغة « الصفة » . وهي صيغة سحرية حقاً ، تضاعف الى كل شيء ، فيصبح شيئاً آخر في لحظة قصيرة . ومن دون عناء ، انها تلحق بحكومة غير شرعية ، فتصبح حكومة رشيدة . وتلحق بوطن يعاني الزحام والمطرش ، فيصبح وطناً سامياً الى الملا . وتلحق بيوطن حائي القدمين ، فيصبح مواطناً كروياً ، صاحب حضارة عريقة ودين



الحكومات
ثم
من وراء
الحكومات
سوى
على مشهد من
في

ثاني الحلول البلاغية الفعالة لدى الاعلام العربي ، تنل في استعمال صيغة البالغة . وهي أدقة سحرية أكثر إثارة ، تضاف الى الصغير ، فيصبح كبيراً جداً ، وتضاف الى شجرة واحدة ، تصبح غابة . وتضاف الى صفاته للفظ الشرف على اللفظ ، فتصبح له صفة انتساب السبق . وفي مجال البالغة ، سجل الاعلام العربي لنفسه سجلاً حافلًا بما كتفوه الكذب سذاجة ، وأقنعا قدرة على التضمويه . وهو الكذب الذي لا يخاطب أفرادا ، بل يخاطب أمة بأكملها ، فمنذما نشأت الحكومة مزمنة « يعم الحقير أرجاء الوطن » . ومنذما تبتلي الحكومة محنة كهربية « يدخل الطوفان في انوار القرن العشرين » . وعندما يستقبل صغار التلاميذ صفوف الحكومة « تفرح الجبابرة الحاشدة لاستقبالهم » . وعندما يتكلم رئيس الحكومة نصف الأسمي ، يصبح كلامه « تهويها حكيمة » . وعندما يكلم الناس في حاجة الى ألف مستشفى ، « نسي الحكومة مستشفيات مجهزين بأحدث المعدات ، مكتحة بجبابرة القلب » . فكيف شيء يتصاعف حجمه - أو يتعسف حجمه - الى ما لا نهاية ؟ ويتغير فيصطب في زاوية النظر ، وفي نوع الاسلوب . وهي حيلة بلاغية ناعمة في تلموس الاطفال ، لأنها تشعه قدرتهم على التحليل ، لكنها لا تلمس المواطن المسؤول شيئا سوى ان الاعلام غير جاد ، وغير مسؤول .



شهادة من حضرة الحكومة □

قصائد

الأبدية

ثاني الأبدية عندي وترث فأمسكها
من كفيها يدي وأسجتها في قنينة
أقذفها في جدول.

ثاني الأبدية عندي وتصيح فأمسكها
من كفيها وأراققتها
في نزهتها بين الوردان

ثاني الأبدية عندي، هادئة،
تدخل قلبي
وتنام.

الرجل المجهول

أبدأ نترك إياماً
نقذفها في بئر
مثل حصاة
تسقط في ليل.
أبدأ يخرج مبتلاً رجل مجهول
يجلس عند الموعة
ويعيد لنا
ما ضاع.

أحلام

أشباح تجلس في حقل
تتبادل أحلاماً ونكات
وطيور من معدن
هادئة تنجم بين فروع الأشجار
وتزقزق للنازيح.

لا تطلق اسمك، أنت العاصي المجهول
عل ما لا اسم له،
لا تسكب اسمك، أنت الفاتح فوق الرمل !

ما موت أسود يرمى في العشب،
حصان يتشمم جنة طيار،
مربوط بمظلته البيضاء
وتليفون
يقرق في منى
أرفعه مضطرباً
وأكلم نفسي في الطرف الآخر.

الوحش

بين الأشجار طريق، يلتفت على نفسه،
أقطع في الثلج، وحيداً في الليل
وعلى مبعده أسمع صوت فطارات
تتوقف معولة،
تجبط منها عاملة عائدة من حفلة رقص
في صحبة جندي، قد يتركها فجراً
ويغيب
أو يصعد فيها رجل ضيق عنوانه
في حانة.
بين الأشجار أعود وحيداً مرغماً في الثلج
أفتح باباً مغلقاً
أشعل ضوء، أطفئ ضوء.
وعلى ركن سريري
الملح وحشاً
يجلس كالقطعة غنائاً،
ينظر في عيني.
أسكنه من كتبه وأقذفه في الثلج
مثل غراب ميت
وأفكر في الأشجار.



على حرب

■ لا يبتعد فرويد ، بعلمه التحليلي ، عن الرؤية القرآنية لكل المُنقذ ، بل هو أقرب إليها مما نطش . يشيئ لنا ذلك ، إذا أجرينا مقارنة بسيطة بين نظرية فرويد في النفس وبين كلام القرآن عليها . فمن المعلوم أن مؤسس التحليل النفسي يُحْكَل

النفس بشناوقها على صعد ثلاثة ، غير أن ذلك بين قوى ثلاث يتكون منها الجهاز النفسي ، وتقتل العوامل الرئيسية الفاعلة في نشاط الإنسان وسلوكه ، وهي : « الهو » ، و « الأنا » ، و «

الحق يشهد للحقيقة

♦♦ فرويد والقرآن

و « الأنا الأهل » . وهذه المراتب الثلاث تضاهي تفوساً ثلاثاً يشير إليها القرآن ، وهي « النفس الأمارة » ، و « النفس المطمئنة » ، و « النفس المولمة » .

أما « الهو » ، فإنه نظير « النفس الأمارة » ، كونه يشكّل مشيخ الفرائز وبيرة الشهوات ، ومصدر الغواية وآلة الوسوسة . و « الهو » ضالّ للشرائع والقوانين ، مضاد للعرف والتقليد ، مُناقض للعقل والروية ، لا يعترف بالحرّمات والمقتضات ، ولذا ، فحماة « الهو » وحشية ، فردانية ، أحادية ، ومنطقته أن يعيد الإنسان هواء ، أي أن يشخّذ لهُ هواء بحسب التصير القرآني . وأما « الأنا الأعلى » ، وهو نظير « النفس المولمة » ، فإنه على الضد من « الهو » ، يثّل نظام الجماعة ، ويصدر عن المصالح الأعلى ، ويعتق المحرم ، ويستلهم المثّل ، ويتوحد بالقوانين والمعايير ، ويحطب مذاب السلطات التي يخضع لها

القدر ، سلطة الحاكم ، وسلطة الأب والرب . وبالإجمال ، فالأنا الأهل يستعطن الأمر الأخلاقي الواجب بذاته . من هنا فإنه يُشكّل مؤسسة للاقتصاد في الهوى ، ولتقمع الشهوات . إنه أداة ضبط الحاجات وتقتين الرغبات بقدر ما هوالة التهذيب ووسيلة الترويض والتطبيع . فهو يثّل هي إذن أنسية مدنية ، وجمعية سلطوية .

وأما « الأنا » ، فإنه نظير « النفس المطمئنة » . وهو يشكل مبدأ الانسجام والتوازن في حياة النفس . لأنه يوازن بين « الهو » و « الأنا الأعلى » ، ويوفّق بين الأهواء وسلم القيم . إنه يساوم بين البول والفضائل ، وبين الدائل والمخارج . وبين البسّط والقبض ، وينقل بين التصر السريالي والانضباط الفائي . ويخسر القول إنه يصلح بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع ، بحسب مصطلحات العلامة النمساوي ، بحيث لا يستحق « الأنا الأعلى » « الهو » تحت وطأته وريهته ، ولا يستباح « الهو » القوى العليا بفسوجه وانفجاره . فالتصالح يقتضي بأن لا يُسمى الجسد أسير الذات المتعالية ، سجين النفس المولمة ، كما يقتضي ، في المقابل ، بأن لا تنقلب النفس الأمانة على المرء حتى لا يفقده هواء .

ولا عسى لأحد عن إسرائه المصالحة وتحقيق التوازن بين قواه وتصراته ، ولا يثّل فريسة الشقاق مقسماً دوماً على نفسه ، مهدداً سارارواحية والإفصام . و « الأنا » يثّل حقاً حيز التصالح والتوازن بين ميول الإنسان وزرعاته ، وهو أن التوافق والتكامل بين موه وسلطاته . ولهذا ، يشكل « الأنا » عنصر الرضى والطمأنينة في حياة كل إنسان . فلا رضى لمرء عن نفسه ما لم يطمئن إلى إقامة ضرب من التوازن بين حاجاته ، وما لم يحقق قفزة من التكامل في شخصه ، أي ما لم يثبّع إلى استكمال ذاته ، فلا يثبّع فيها عنصر على آخر ، ولا يطمئن وجه آخر ، ولا يثبّع بعد بدأ آخر .

بالطبع ، إننا لا نرمي من وراء هذه المقارنات السريعة إلى القول بأن القرآن قد تحدّث عن جميع الحقائق واحتوى مسبقاً على كل الاكتشافات التي سبّجلها العلماء أو سيجلونها في مختلف ميادين المعرفة ، على ما يذهب إليه بعض الذين يُفسّرون القرآن تفسيراً « علمياً » . فيُشَوِّهون ما لديهم العلمية على النفس ولا يقرّون فيه إلا ما يريدون قراءته . وهم يقرّونه ، في الحقيقة ، من منظور ابيولوجي عقائدي ، وبصورة يحضّر ذاتية ، وعلى نحو عرسي انتفاقي لا تقتضي بينة النص ، ولا يُثبّله سياق الفنى ونط الفهم . ولذا ، فهم يتحسّسون في التصير و يغالون في التأويل ، جاعلين بذلك من القرآن معرضاً للنظريات العلمية التي توصّل إليها العلماء بتراكم التجارب ، و بنتيجة الفحص والبرهان .

فليس ذلك التصيد البتة . ولا يمكن أن يكون ذلك كذلك . لأن مثل هذا المنهج في التفسير ، إذا جازنا علّة مذهياً ، يعني ، ضمناً ، مصادرة لدور العقل ، و يؤلّو إلى الإستغناء عن



كاشفة غير مسبوقه ، أي قراءة لا تسترجم ما قاله العلماء والمفسرون ، بل تكشف فيه عما لم يُكتشف من قبل . والقراءة الكاشفة للنص تطوي على تجريد الفكر ، بما هي تجريد التصير ، بل هي لا تكون كاشفة إذا لم تحصل جديداً في الأفكار والمفاهيم . وبكلام أوضح ، لا ينبغي رفض منجزات الفكر الغربي الحديث ، كما لا ينبغي ، في المقابل ، استرجاعها أو استنساخها بحرفيتها . وإنما ينبغي استطاق النص من خلال علوم العصر ومعارفه ومشاهده وشهادته . والاستطاق الشج المدم يؤذي إلى تجريد العزدة والتصير كما يؤذي في الوقت نفسه إلى تدمير العنصر الذي يُقرأ من خلاله النص وإعادة إنتاجه وأقله بل ينه نقايه غير بينة . إنه فعالية فكرية يتجدها بها فهم القاريء للنص المقروء ولداته معاً .

والشطر إلى الأمر بهذا النظار يُجئنا إلى موقفين هما على طرفي نقيض . فمن جهة أول لا نمدد الكشف العلمي والفكرية ، كالكشف الفردي مثلاً ، نقيضاً للرؤية القرآنية . ولكن مثل هذه الكشف لن تكون ، في المقابل ، مجرد صدى يُرتبجع ما قاله القرآن من قبل على غرار ما يفسر بعض المفسرين آياته ، كما لن يكون التصير مجرد صورة تُسبغ على تصور مبتذل واقع الماروف العلمية .

فالأحرى القول إن الإطلاع على إبداعات العقل الحديث ، بل المعاصر ، يحض على قراءة النص القرآني من جديد بقدر ما يُشجح إمكاناً جديداً لفهم إشاراته واستقصاء معانيه . ولا جدال في أن الوقوف على نظريات التحليل النفسي يضاهف من إمكانيات تفسير كلام القرآن على أفضل ما لدى الفهماني لبعض عباراته ، والتأذي إلى بعض مناطق الدلالة ، واستطاق بعض مفرداته عن محسولاتها المحتملة . وهو بمجمل لأنه « يتسع » كما يُضيف .

وبالمقابل ، فإن قراءة القرآن بقول متفتح وبصورة نيرة يبرز الثقة بأقوال العلماء وبقية أصواته كاشفة على حقيقتها وعيقلها . على سبيل المثال ، أكثر تشبهاً للإنجاز القررويدي في فضاء النفس . ولا غرابة في القول ، فالخ لا يضاد الحقيقة بل يشهد لها

منجزات العلم . وهو يُبني في الأصل على رأي من البين فساد . ذلك أنه ، لو كان القرآن ، كما يقولون ، قد تحدث عن الاكتشافات العلمية ، من قبل أن يكتشفها العلماء ، فلماذا لم يُعرف ذلك في حينه ؟! لماذا لم يوضح لنا المفسرون القدامى ذلك ؟ خاصة وأن الحقائق العلمية تكون واضحة يينة عند أهل العلم والاختصاص ، كضغريات الهندسة وقوانين الفيزياء والمعارف الطبية ، وإلا لما استحدثت أن تصف بصفة العلم ! والأعجب من ذلك أن أصحاب التفسير « العلمي » لا يطلعون اليوم على النظريات التي يزعمون اكتشافها في النص القرآني ، إلا بعد استنباط العلماء لها بقومهم وإطلاعهم هم من ثم عليها . في الحقيقة إن رأياً كهذا ليس سوى تحصيل حاصل لا يُنتج سوى مقدماته . فضلاً عن أنه يبنى على جهل بطبيعة النص ومناهية التفسير . فهو يتعامل مع النص القرآني ، بوصفه كتاباً علمياً بالمعنى المصري للكلمة . في حين أنه ليس كذلك . فهو ليس نقلاً علمياً ، ولا يتحدث بلغة العلم النظرية ، ولا يتناول المسائل على الطرائق العلمية المروفة . إنه ليس كتاب طب أو فلك ، ولا هو شؤلف في علم النفس أو علم الاقتصاد ، ولا هو حتى مُصنّف في الفلسفة . ولنقل بالأحرى إنه رؤية للأشياء والكائنات . وهو كلام يتحدث عن الأشياء التي يتحدث عنها بصيغرات موجزة وإشارات لطيفة تحتاج دوماً إلى القراءة وإعادة القراءة . ثم إن الصيغرات العلمية هي قضايا تصدق أو لا تصدق . وهي تكون دوماً رهن الاختيار وقيد الإثبات . أما الصيغرات القرآنية فهي كلام لا ينفك يقبل الجسد ويحفل التأويل ، ولذا ، فهي مرهونة بقراءته وتفسيره . ولا شك أن القرآن يُقرأ في ضوء الاكتشافات العلمية والشهورات المعرفية كما لم يُقرأ من قبل . إنه يُقرأ كل مرة قراءة جديدة ومختلفة ، ذلك أن القراءة الجديرة تقرأ في النص ، أي نص كان ، ما لم يقرأ فيه من قبل . والعالم الفكر هو قوادر من اضطلع بهذه المهمة . لأن من ينف على علم مستحدث أو يتزود بمعدة معرفية جديدة يملك قدرة على إعادة قراءة نص من النصوص وتجديده وتفسيره ، باكتشاف يمد من أبعاده المجهولة أو بالكشف عن طبقاته الدلالية . وهذه هي ميزة النص الذي يستحق أن يُسنى نصاً . إنه لا يقرأ قراءة أحادية ونهائية ، بل يحمل أكثر من قراءة ، وبقبل الاختلاف والتعدد والمعنى ، ويتجدد فهمه مع كل قراءة . إذ كل قراءة تتعامل مع النص من زاوية جديدة ومغايرة ، تفتح أبواباً للكلام عليه كانت مغلفة وتقول فيه ما كان منتبهاً على القول . فكيف إذا كان النص هو القرآن ، والقرآن فضاء تأويلي .

فليس التصديق إذن من وراء المقارنة القول بأن القرآن قد سبق العلماء في كل ما قروءه أو سيقروء من الحقائق . بل المقصد أن نفس آياته يمكن أن تُقرأ كل مرة قراءة جديدة متجة . ويقول آخر ، ليس المطلوب أن يقرأ فيه العالم منجزات علمه أو المطلق حصيلة اطلاعه ، بل المطلوب أن يعيد العالم أو المفكر اكتشافه ، في ضوء كشوفاته العلمية أو الفكرية ، فيقرأه قراءة



• من المفارقات في موقف
أصحاب التفسير . العلمي . أنهم
يأخذون إجمالا لكشوفات العلمية
في مجالات العلوم الطبيعية
والرياضية ، ولكنهم يرفضونها في
مجال العلوم الإنسانية . مع أن
القرآن هو خطاب، يتحدث عن
الإنسان . فهو به أصلاً إلى الإنسان



محمد جمال هاروت

■ يفرض الزمن المتغير مراجعة جذرية وستمره لأوهامنا التي يبدو كأنها تساقطت على نحو سائر وشكل أشبه ما يكون بالقضبة. فحين الذين أربنا لا والحدثة أن قد نتجت لنا الألق، لتخلص من ميراثنا الاستبدادي الشرقي، ونتحرك من طاقوت الأيديولوجيات الكهنوتية السائدة،

وجدنا والحدثة ذاتها، فطنا إلى الأجي والأجل، ضخمة لهذا الميراث السلي ادمت الخرج عليه. فقول انضجت والحدثة وصينا لم كان مجرد متشع إيديولوجي لها؟

إن هذه المقاربة التي تصرح بكرهيتها للفرقة لأي تدنن إيديولوجية لا يتم بمقاربة الإنتاج الصعي لتجربة والحدثة ذاتها بقدر ما يتم بمقاربة أدوات انتاجها للفرقة واستقصاء إرهامها وفضحها إلى حد ما. فوالحدثة التي ارتدت فعلاً شعاعاً يعلن غرورها من الأيديولوجيات السائدة - للسلطة، كانت نفسها ضخمة إرهام إيديولوجية والحدثة التي ارتدت تغير إحساسنا وصيرورتنا بالعالم، كانت ذاتها ضخمة معرفة لأعلى ومستقلة من وعيها، وتؤلفنا لنبي وشرقيين مصداً للتبوء والأحلام والسرور والفرح وسين من إيديولوجية حقوق البشرية، من الديمقراطية بغير ليين. وانفضحت الأوهام انحرأ من أن والحدثة التحررة بشجاعة فعلها المحي من غيرة كاذبة فيه وتدعو إلى الضيوبة فيه أيضاً. فهل تملك اليوم مراجعة لأوهامنا إرهام علنا الشجاع إرهام وحداننا؟ [تأمل هذه الملاحظة أن يكون تحريماً وإن ناقصاً على ذلك].

لا معنى لا والحدثة خارج ساني حتمية. فثاني استعدادها وبعد انتاجها من جديد، قد تعدد والحدثة معبر هي حيا أسود كلب دور الشكل وتاريخ وتطور. ومن هذا ثانياً تقارب لمس والحدثة في السياق الذي جربه وصاغه وهي الحنة العربية الحديثة، والذي مكنها في بعض المحطات كإيديولوجية للتقدم الاجتماعي والثقافي، لا تعيد النظر بمسلمات تقاضية مكتبة بداتها ومعلمة تركدها وحسب، من وتعيد أيضاً لمرأسها الاجتماعية والروحية

يعني ذلك ضمان أن وهي النخبة لا والحدثة تحدد وتخصص بوصفها وعياً إيديولوجياً، لا يندفعنا في لحقتنا المعاصرة إلى استقصائه وكشف أولياته المعرفية وحسب، بل وإلى مراجعة إرهامه أيضاً.

أنتا تفكر في والأيديولوجيات هنا في مصطلحها المركزي - الانغليز الذي لا نعي الأيديولوجيا في صوته، كل إيديولوجيا وأية إيديولوجيا - إلا وما كاذباً بسوء الواقع وتفتية خلف إرهامه القلوية عت. حيث نشوء الأيديولوجيا علاقة الوحي بولعه، وتجنب الواقع من وعيه، فيدعي الوحي معرفة الواقع وتلكه، والسيطرة عليه، في حين أنه يعيد بأولعه

لم تطرح: إحدثة عليها كاستكشاف حصادية. شريعة وحسب، بل وبمراجعة إيهامية كطريقة معرفة عبر الرؤيا وال هذه الطبيعة المعرفية نتجه معارضة التقديرة الجهورية

والإيديولوجية الزائفة إنتاج معرفة موهوبة به تحولها إلى وعي كاذب، ومسلل، ومضلل. وهذا الوحي تصف الأيديولوجيا دوماً بالمرقة الزائفة، وتصنف وعيها دوماً بالوهم.

فهل يمكننا في ضوء ذلك القول أن الوحي الإيديولوجي - والحدثة - هو نوع متميز وخاص من أشكال الوحي الزائفة والوهم؟ وما هي المصادر الإيديولوجية التي كوتت وجهته؟ وما هي الآليات للفرقة التي حكمت طريقة إنتاجه لأوهامه؟

تشكل الخطابات - القويمة والمليارية والماركسية المصادر الإيديولوجية الكبرى التي صيغت والحدثة - يوعي إيديولوجي، حوفاً إلى إشكالية وإيديولوجية بالوعي المباشر للكلية، تنجر لها وعليها كل تناقضات وهي النخبة العربية واستلتهلها نحو ذاتها والعالم.

من هنا توحد والحدثة والأوهام الإيديولوجية هذه الخطابات الثلاثة التي ادعى كل منها وأن يدرجات متفولة، ومعالجات متباينة، تبني الأيديولوجيا لإشكالية والحدثة.

إن متلغية والحدثة وتبينها الإيديولوجي، في ثقافة يتنوع تاريخها الاجتماعي بتسديد الإيديولوجيات الشرقية، لا يعزل الإيديولوجيا إلى معرفة زائفة وحسب، بل وإلى معرفة مسيطرة ومتسلطة، تصف بالتدوين والتشيع والفنيشة والأيمان العقائدي. الخ. وكلها صفات معرفة للإيديولوجيات الشرقية، وسمت الآلية المعرفية - الإيديولوجية هذه الخطابات الثلاثة التي تدعو في عيرف كحطبات حلها وهي النخبة العربية الحديثة، وكأب ورثت كل عروبها لفرق الشرقي، وكأنه والاشعور الجمعي، بتعبير «إيهام»، تعيد نسخة اسامه إرهام وأشكال إيديولوجية جديدة. إل أن وهي الحنة العربية الخط بـ والماركسية ذاتها إلى نوع مرفول من والأيديولوجيا المعية عياً. لقد فجر الصراع ما بين هذه الخطابات «فراتزها» الشرقية، وألغيا. إذ رجعت الصراعات الإيديولوجية الخلفة ما بين الخطاب القومي (الذي ميز الأداب) والخطاب الليبرالي (الذي ميز حركة مجلة وشعر)، والخطاب الماركسي (الذي ميز الثقافة الوطنية) والحدثة في إشكالية إيديولوجية عميقة، أثارت بدورها مشكلات إيديولوجية عديدة وصلافة.

كالتفك والتقدم والتخلف والالتزام والتحرر والأصالة والمعاصرة، والترات والاسداع، والموقف من التاريخ، والانتباه الثقافي القومي، والهوة والفسادية. الخ. ومعنى آخر، لم تتصك والحدثة من صياغة إشكالاتها الجمالية - الشعرية، بمنزلة من صراع الإيديولوجيات الخاد الذي مؤه طيحها وحوفاً إلى إشكالية إيديولوجية بلمس المباشر للكلية. ولا يملك المرء ازاء الحركة الكبرى التي ثارت حول إشكالية والحدثة في الستينات، ما بين حركة مجلة وشعر) و(الأداب)، إلا أن يقر بدواهما الإيديولوجية السياسية البحتة التي احاطت أول فعل ثقافي إيديامي عربي بلمص إلى تحرير الأبداع من شبكة الإيديولوجيات المسيطرة. إذ الحسن

أوهام



الخطاب القومي في والأدب الذي ورث من الأيديولوجيا الشرقية سيات التبن والمعتقدات والتعصب وضيق الأفق، بالخطاب الليبرالي في وشعره ونهالها الأيديولوجية زائفة، تميز الأيديولوجيات الشرقية عادة تكتم والحياة والعدالة، والتنازع مع المفاهيم على المراء والتشوية... إلخ. وهي برمتها نهم شرقية تديبة وأرهابية، لا غير الأيديولوجيا بوصفها وصياً كاتباً وحسب، بل وروصتها أيضاً وصياً إرهابياً متسلطاً، يسعى للتحكم بعملية الأبداع والسيطرة عليها والأحكام المعقّلت على مضاتها.

ويسر ذلك التسرع الحداثي الذي تت أصعب يدن شاكر السيك وجبرت وجهاته، إزاء الأرهاف الأيديولوجي الذي ماربه الخطاب القومي في والأدب باسم والالتزام وشطليته الرهيبة فقد كان مقبولا في والأدب، أن يُعامل مبدع أشكال كالياب بوصفه وموتاً صالاً ويدعواً لطلب والمعرفة، والثوية على الطريقة العربية الشرقية القديمة نفسها ماكي إرهاب مارسته الأيديولوجيا الرافعة والتكديسة والموهومة على الأبداع؟ وأي انحطاطاً ليديولوجي مزلزل تحول أنها شعار والالتزام؟

من هنا كان لاخصان الخطاب الليبرالي في وشعره للتجارب للزقة والنشقة عى الأيديولوجيات، أحييت السيقا في مجتمع يتنوع برمت، بسيطرة الأيديولوجيات والنشبية والعقائدية غير أن الخطاب الليبرالي في وشعره كان محكوماً بصاً بأوهام قومية وایدیولوجية حجت مصها خلف هجاء ماكنس وحساد للأيديولوجيا، باسم تحرير الأبداع من هيمنة الأيديولوجيات وتسلطها، فأعلنت وشعره أنها وخارج كل قيد، كل انضواء، كل ليديولوجيا

ويعنى آخر أضرمت وشعره وصياً ليديولوجيا، ادعت في الآن ذاته غرورها منه. من هنا صاغت خلف هجائها لـ الأيديولوجيا وتعالها عليها لثلاثة أوهام أيديولوجية كبيرة، رجتها في تناقضات حاد مع وفيها ذاته ومع لئام.

أما الوهم الأول، فهو وهم الهوية^(١)، الذي صبح يوهي ليديولوجي قومي، يتفنى جلدور الذات القومية الحضارية في مرجعية أيدلوجيا المراجع العربي الجاهلي وأسبق عليه، وهي مرجعية التنايخ الحضارية القديمة في الشرق المتوسطي العربي القديم. وقد أنجز وهم الحرية وطيفة مزدوجة، دفعت وشعره لثرى في والحداثة الأوروبية عمكاً حصارياً حله التراث السوري العربي المتوسطي القديم قبل أن تحمله أوروبا. وبذلك تم تصوير الملتاق بـ ركيب المعصر في أوروبا كأنه نوع من المودة إلى الحرية القومية نفسها. في الآن ذاته الذي دعت فيه وشعره إلى إعادة اكتشاف هذه الهوية القومية الحضارية وأحيائها من جديد، في ضوء وهي قومي ليديولوجي معاصر، حكمت آلية معرفية ميتافيزيقية، تنصرد والأمة جوهراً وأخادعاً وأندبا متعدياً عن التاريخ وتغيرته وتبدلتها. وينبذ الوهم الأيديولوجي هذا في أن اكتشاف هذا الحضور وإعادة إحيائه وتجديده، يفسر إعادة إحياء الأمة وتجديد هرسوليتها وبعثها من جديد. وبذلك يغلب الوهم الأيديولوجي

الكيوتنة الفعلية المعايية لـ والأمة إلى كيوتنة ليديولوجية، تشكل فيها المتنازع الثقافية الحضارية خطاً متصلاً وإحداه منذ البعل إلى تطون سعاده^(٢). فصحب والأمة هنا نتاج الوعي الاجتماعي، وليس نتاج الوجود الاجتماعي، نتاج الأيديولوجيا وليس الواقع.

لقد تم الالتصاق بالجمالي، الشعري هذا الوهم الأيديولوجي على نحو معقد حدته حصائص عملية الأبداع الشعري والمفاهيم الداخلية التي تحكمها وتجزئها في الآن ذاته. حيث نفى الإنتاج العملي للهوية القومية الحضارية وقد أصبحت هوية روحية كتابية، في بة حالية - شعرية وروحية، تتشابه بجمرة الدلالات فيها حول الرمز الترمزي الاجتماعي وتوليداته (الصبح، البعل، فينيت، البعل القادر، النبي الذي يموت فرداً ويمت أمة وجماعة... إلخ). حيث انصرفت العودة إلى الرمز الترمزي^(٣) واكتشفه وسامته، استمرصاً شعرياً كينياً لجمهر الأمة وروحها المتعالية على التنازع للتجديد والتأنيث والتشديد، في وهم ليديولوجي عضوي، يحوّل والحداثة إلى مشروع عضوي يثير الصلة بأوهام الأيديولوجيا وشيكيتها. ولم تكن والحداثة في هذا السياق الجمالي - الأيديولوجي إلا بمثابة حاضنة لمشروع ليديولوجي عضوي، يسعى لربط الذات بجذورها الحضارية القومية الثابتة والمتحجرة في الماضي.

ولا يمكن تناقض اشكالية والحداثة التي صاغتها وشعره في أنها احتضنت خلف هجائها الحاد للأيديولوجيا وصياً ليديولوجياً عضوياً باللمنى الباشر للكلمة وحسب، بل ويمكن أيضاً في أنها موهت وایدیولوجيتها أخيرة عبر للعلمة والمضيية في التسجج الداخلي للخطاب الشعري خلف شعارات نحر والالتزام والأيدیولوجية. ومن هنا صاغت وشعره ومما ليديولوجياً عضوياً يتسجج على مبدأ الطيران الحمر للشاعر فوق الأيديولوجيات باسم تحرير الشعر من تسلط الأيديولوجيا وقيدوها.

وتحول لشعره في هذا الوهم الشعري إلى طاع من الإنسان الأعلى، الذي يكتشف الحقائق الروحية ورجتها بوصفها سبعة من ذور فاته. وقد أنتج خطاب الشعري هذا الوهم في مثال جمالي يفرق حل، النبي، الغريب، للمؤمن، الكثر الخ من هنا امتدعت وشعره بالشعر العربي الحديث عن اللغة الأيديولوجية/الشعرية والتأنيبية والتعريفية لتقترب به من اللغة والأوطلولوجية التي تكتشف الوجود الإنساني نفسه برصفاً قائماً حسب لفظة حادثة سعيد على الوحدة، الفراغ، اليأس، الميت، الحرية، النبي الكلياني، المعصرة والاعتزاز، الحرمان، الانعطاف، اللاتعاطي، حيوية المكان والزمان. وهي في روتها مشكلات وأوطلولوجية وبيديوية، يلغى التي تفهمه اليوم من مصطلح والأوطلولوجيا.

لقد ارتبط الوهم التجريبي في تجرئة والحداثة على نحو عميق بالوهم الأوطلولوجي، إلى الدرجة التي يمكنها فيها وصف تجرئة والحداثة بالتجرئة والأوطلولوجية. أن الوهم الأوطلولوجي وهو يناقش مشكلاته،

الحداثة

- (١) تشكل البحث عن الهوية القومية، الحضارية كليات وطرح الاستعانة عليها، هاجسا لتأكيد أساسها من خواص شعر. إلا المستعينة - شعري، أن تعصيدة المعنوي الحضاري، لـ الحيات التنبؤ في شباب الماضي وحاضر، يتفنى (الأمة التي تعانها شعر)، كصصها وجوداً، تنظر شعر^(١)، البنية الثالثة، صيف ١٩٤٨، ص ٩٤.
- (٢) لا بد من الإشارة هنا إلى التأثير الحاسم الذي تعبه كتاب الصنوع العسكري في الأدب السوري، كالطون سعاده في تكوين الوعي القومي بالهوية الحضارية لعهد شعر. وإذ يطلع من الأدب العربي الحديث لم يصرف مفكراً قوميها مدافع من توجيه الطواغر الأكثر طابعاً وحدانية فيها كالطون سعاده.
- (٣) تفصيل في ذلك يمكن العودة إلى القصيدة الترمزية... جمال باروت، المنشورة في شعر العدد ١٧٤، ربيع ١٩٨٥.



- (٤) هنري لوفجر، ما الخلدنة، ترجمة كامل جهاد، دار ابن رشد، ط ١، ١٩٨٢، ص ٩٨٩.
- (٥) أوتيس، شمس ١٦ خريف ١٩٦٠، ص ٥٠. وقد أتيح على هذه البصرة شعراء وشاعروا شركوا في الشعر، أمثال يوسف الحار، جبرا إبراهيم جبرا، فؤاد رفاع، خليفة سعيد الخ.
- (٦) فؤاد رفاع، شعر ١٢، ١٣، ص ١٢٦، ١٢٧.
- (٧) أوتيس، مصدر سبق ذكره.
- (٨) إن عليه هذا بشكل خاص من التحليل للعربي الدكتور محمد عابد الجابري في كتابه «تكوين العقل العربي»، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٤، وفي كتابه «بعض العقول العربية»، هرقل، دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٩.
- (٩) أوتيس، فائضة شهابيات القرون، دار العودة، بيروت، ط ١، ص ٢٢٤.
- (١٠) هنري لوفجر، مصدر سبق ذكره، ص ١١٨.

ينتمي في بنته السطحية بتخليقه الخرقاء الأيديولوجيات. غير أن الوهم الأيديولوجي لم يكن - بلغة هنري لوفجر - إلا تخصيصاً للوصف الأيديولوجي، وإعادة انتاج الأيديولوجية له.

أين يتحدد الجوهر الأيديولوجي للجوهر الأيديولوجي؟ في تجربة والخلدنة في شعره؟

إنه يتحدد في التزياع القائم ما بين وجود الوهمي ووعي الوجود. فالوحي بالوجود لم يكن في تجربة، وشعره إذا استخدمنا لغة لوفجر وسوى حضوراً موهوماً للوجود^(١). ويعني آخر حضورات أيديولوجية انطلاقاً من أي حضور متوهم هو حضور أيديولوجي زائف وإن انحصر الأمر من قود الأيديولوجية وزيفها. حيث تحاول هذه الحضورات الترفقة بتقديم الوجود ليس في كيونه بل في تخللاته عنه، وتحاول في الآن ذاته أيضاً بأن تخلطها من الوجود في الوجود ذاته من هنا تصل الأيديولوجيا إلى ذروة توهوها وتغفها خلف لغة أيديولوجية تدعي التحرر من الأيديولوجيا. إذ أن هذا الأيسام، ليس في عمقه سوى إيهام أيديولوجي يتوغل لغة عاطفية، زمنية وسحرية، ذاتية وروائية، كهيئة بلغة الأراب، تدعي التخلص من هيمنة الأيديولوجيا في حين أنها تخصصها وتعيد انتاجها بوهام أيديولوجي، فيزوم على وهم وتائية الصراع الأزل ما بين الشعر والواقع، الرؤيا والعالَم، القرد والبالغة. ومن هنا ترفض التصميم الفني للواقع، وتتصور «الكائن» في عزلة أيديولوجية خفيلاً ما بين والتجربة الشعرية و«التجربة الميثاقية»، وما بين والتجربة الروائية والتجربة الأيديولوجية. فتصور «الكائن العربي» في حطائها الشعري ك «كائن مينجيري»، على حد تعبير أوتيس، أي كلاً لا تاريخياً، ينشأ في مشكلاته الكائنية ويغور بها.

لقد حصص تجربة «الخلدنة» في «شعر الوهم الأيديولوجي» من حيث هو إشكالية جالية - شعرية في مفهوم «الرؤيا» والتي لا يمكن من حونه على الإطلاق مقارنة تجربة والخلدنة، ومبدأها، وتكوين «التي مفهوم الرؤيا» كما احترته وشعره في أنه يفتح نفسه كمنهج أساسي ما قبل الشعر والتخليق القديم والسلفي الأيديولوجي والأيدولوجي، الحضور والغيب، الكونية والتدل، ولأنه صاغ إشكالية والخلدنة في الشعر العربي الحديث بوصفها إشكالية روائية تدعي تأثيرها الفعل اطار وشعره ذاتها، ليسهم في تشكيل المغارة الشعرية العربية الحديثة برمتها.

غير أن تجربة الرؤيا في شعره كانت أكثر من مفهوم جالي - شعري، إذ كانت بدرجة أولى تجربة معرفة. ومن هنا نلحت وشعره دوماً على معنى «التشعر» من حيث هو وسيلة مصرفة ورؤيا، ويعني آخر قرابت والخلدنة مفهوم «الرؤيا» ليس بوصفه إشكالية عالية - شعرية، يمكنها من استغلال الطاقات الدلالية والتعبيرية للعوالم ما بين الدال والذلول (وهو ما سمته هابريك والحدوس والتضاربات الداخلية) بل بوصفه كطريقة معرفة للعالَم. أي كظام معرفي يحدد طريقة انتاجها لأدوات فهمها للعالَم وموقفها عنه. وهو ما أوصفه أوتيس بقوله: «يمكننا القول أن الشعر الحديث نوع من المعرفة التي لها قوتها الخاصة في معزل عن قوانين العلم أنه احصا شامل محضرونا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضوع البحث والاشك، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيقية^(٢)».

إن «الرؤيا» من حيث هي تعبير شعري يتخفق في حطاب لا تعيها، بل تعيها من حيث هي وسيلة معرفة يحكمها نظام معرفي بوجه الخطأ ويحدد نوع معرفته في أن واحد. ما هو نوع المعرفة الذي سفته «الرؤيا» في تجربة والخلدنة؟ وما هو النظام المعرفي الذي يوجهها ويحدد ما ومعنى آخر ما هو «الاستيعاب» الذي يحكمها؟

تقوم «الرؤيا» في تجربة والخلدنة على «الدواك الحديسي» الذي يخل

معرفة داخلية مباشرة. ومن هنا تصف بطبيعتها الميتافيزيقية ووطيقتها الحسية التي يعبر فيها الشاعر بلغة وفرد وهي ذاتها المتعلقة، عن عاله المتزل، عن كونه اليه يمتدح ولا يتعداه^(٣) وتصعب الفهم الحديثة تعبراً عن فكرة عينية كبرى، بلغة أوتيس «ميتافيزيق الكيان الانساني»^(٤).

إن العلاقة ما بين ميتافيزيقية الرؤيا ووطيقتها الحسية هي علاقة بنوية، إذ أن المعرفة الداخلية المباشرة التي يلقها الحس ليست معرفة الواقع بل معرفة الرؤيا نفسها واكتشافها واستيعابها اشرافاتها. وهذا للمنى تتشال الذات مع موضوعها ويتحلى به، فتصعب العلاقة ما بينها، فيبدو الشاعر معشاً من وجوده الواقع ومتحرراً منها. إن والخلدنة، تنطلق من أن الفن احتياج مستمر على الواقع السائد، إلا أنها تتعالى بذلك في وهي موضوع يقوم على قطبية الصراع ما بين الشعر والواقع، الرؤيا والحياة. ومن هنا ترفض التصميم الفني للواقع، باسم أن الشعر اعادة-تخيل للواقع، ليس عبر علاقة التوصل للواقع، بل عبر عمالي الذات على الموضوع وطيرابها الحر فوقه. وهذا للمنى تقوم «الرؤيا» على مبدأ «باطني» تتحدد مقوماتها ثقة بالتجربة (وعني أن الشاعر لا موضوع له غير ذاته) واللاشكالية (وعني أن الشاعر يخلق عاله الخاص المستقل عن عاله الواقع والتحرر منه) والكهانية (وعني أن الشاعر في عزلة الأيديولوجية الميتافيزيقية عن الواقع وهو أشبه بالكاهن/ المعارف الذي يتكرر لغة الرموز والأسرار والطقن). ومن هنا عاله والرمز هو الوسيلة الأساسية لـ «الرؤيا» في أدراكها الحديسي. إن «الرمز» في «الرؤيا» هو نفسه «المثاقلة» في الأيدولوجيا، فكما يتغني فالرمز للمحس بالطقن والجهول، فإن «المثاقلة» تغني إلى الله (أي النوع التجولي للمثاقن). ويختلف بين الرؤيا والرؤيا، لمعناها الزمنية الحديثة الباطنية معرفة «معية» ومعلقة لا تدرك أسرارها إلا اللغة المصطفة.

من هنا يتحول الشاعر إلى نوع أشبه بالمعارف والتي الذي ينتج معرفة سطحية، بلغة بصرية، خالية بالإنجازات وكأها عهدة اللغات، في تجربة قالة الأسرار لا تحيل إلى ذاتها. إن اللغة التي تنطلق من الرؤيا هي الاضداد الأيدولوجي الأزل ما بين الهي والباطنية، المعارف والواقع ومن هنا ذاتها تتناقض الذي ينشأ ما بين «القائن» و«بعينه» والذي يصدر دوماً عن احتياج الفنان على الانساني والاستقلال والبشع في الواقع، بلوغم عن قطبية الصراع الأزل أيديولوجياً ما بين الشاعر والواقع.

يمكن القول في ضوء مصطلح محمد عابد الجابري بأن نوع المعرفة الذي تنقله «الرؤيا» في تجربة والخلدنة هو نوع متعدد ومعاصر، للمعرفة «العرفانية»^(٥) أي «الغنوصية». ورغم أن الدين كان المحل الأساسي الذي شأت فيه «العرفانية» «الغنوصية» إلا أنه يمكن أن نجد في العديد من الاتجاهات الأيدولوجية للفكر العالمي المعاصر البعد عن الدين تعبيراً عن «عرفانية متخلفة، يحكمها نظام معرفي عرفاني. إنا نعي النظام المعرفي ما فهمه اليوم من معنى النظام «الاستيعابي» الذي يتحكم في طريقة انتاج المعرفة ذاتها. ومعنى آخر دنا هي ع اتجاهات لتعرفه، «الاستيعابي» الذي يتجهها، وليس متجهها.

من هنا فإن «العرفانية» من حيث هو نظام معرفي، يميل إلى صيغته الأيدولوجية المصرفة إلى معرفة الكونية بالتشع لا بالمثل، بالرؤيا لا بالبرهان، والسحر لا بالاستدلال، إذ أن لغة انطلاقها «جوهريه التي تحدد على مختلف نياتها، تمكن في رفض المعرفة العقلية بالواقع والمجهر إلى معرفة سحرية باطنية ورمزية، لا تقدر الواقع بل تقدر أوهامها الميتافيزيقية عنه. و«العرفاني» من حيث هو غنوصي، هرمي، صوفي، باطني الخ هو نوع من النخبة التي تستمد معالها فتفصل عن ملتجة



الى مستوى «الايولوجيا» لتفولة، التي ليس لها أي اكتشاف لملاقة جديدة مع العالم. ويعني آخر فإن الوحي «الخالقي» بـ «العرفان» هو وعي نخيوي من الطراز الاول ومثل في الآن ذاته بالعديد من الاوهام والايولوجيا، التي جعلت اوتيس يمتد «اللاعل» أسس لـ «التحول» و«الابداع» في التاريخ والتراث العريقين، وأساساً لما اسلم به «الحداثة» الفنية.

ان الحديث عن «غرب» يتخصص بـ «الفنية» و«بشرقي» كاحتجاج عليها، وعن «شرقي» يمتلك «بريذا» صنعت الغرب، ينو حتمه «أوهام» تحمي خلف اسطواناته و«شرقية» تحلف «الشرق» و«الغرب» و«حرمته» و«التقدم» و«حقيقة» «العرب» الاستعري، الذي لا يمكن أن يبقى استعرياً بدون نفاذ «الشرق» «مرفقاً» مصدراً لـ «النبي» و«الاساطير» و«الاحلام» و«السلطان» وبثالي بشكل أو بآخر، مصدراً لـ «الحداثة» العصرية نفسها، التي كانت «تفتتها» ثمرة من ثمرات تبس الشرق واستغلاله التازيقي، ويعني آخر فإن الحديث عن شرق يتخصص بالشرق بـ «الشعر» وغرب يتخصص بـ «التقدم» تحت اسم الحفاض للشرقية لـ «الحداثة» الغربية نفسها، وكنت ستار أوهام ايولوجية شرقية تصور اساطيرها مصدراً لثقتهم الغرب وبثالي العالم للتدني، هو هي استشرافي غربي، ويمكن القول أيضاً، أنه وفي ايولوجي كاتيب يجب الحقيق، حقيقة و«كفله» الشرق و«حرمته» من الديمقراطية حقيقة تقدم الغرب، وتخلقه لنا كمتصور لـ «الشعر» و«الاحلام» «بشعر» هو و«احلام» هو وتبرر الماسة في أننا نجد انتاج هذه الاحلام «بوصفها» «احلاماً» و«بوصفها» «حداثة» المطوية في أوهام «صانها» العرفاني، الذي على «الحداثة» نفسها أن تدعوا للتحول والتفخيم، ليس عبر اوهامها الايولوجية، «الخشوية»، الاوتولوجية، والقومية. الح بل وسيرة اساسية عبر ادعائها في سبيحة الميراثي.

بـ «الحداثة» من حيث هي طريقة معرفة، وكما طرحها وفي النخبة بحرية لاكثر سحرة وطبقة في «شعر» و«فنها»، أن تعني في النهاية الا «عرب» «شريف» «عصم» بـ «الشعر» و«البيان» يقتضا استمرار معرفته الاستشرافية، ويصلوها الى وعيا «بوصفها» شرقاً ذاته الذي

الى «سور» ادعاه» تستعصبه وتكتشفه متوهم انها قد تكتشف في الآن ذاته «حقيقة» العامة والمعاملة في الحياة، وتوصلها حية فاعلة الى القلب. الا انها في عهدها معرفة نخوية يقتصر عليها على «العرب» الذي يجده وحده قرامة النص واستيطان الروح والتعبير عنها.

ان ثنائية «الافلوطينية» المحذرة ما بين الآله والمادة، تتحول في تجربة «الحداثة» الى ثنائية قطبية صراعية حادة ما بين الشعر والواقع. بوصف الشعر ككشف عن عالم الذات والروح، و«بوصف» الواقع وعن لقبه للحدية والانتاجية. ومن هنا يعرض «النخوي» عن الواقع ونقلته منه، مثلاً تعرض «الحداثة» منه وتنتقل منه باقله «الرؤيا» التي تنتج معرفة تقوى على لغة «الكشف» و«الاشراق». ويعني آخر يمكن القول أن لغة «النخوية» و«الحداثة» مرفقة في لغة واحدة، انها اللغة «الرويونية»، التي تطرح بعالم الواقع لصالح عالم الرؤيا، و«بمعالم» الظاهر لصالح عالم الباطن. وتكشف هذه اللغة عن موقف معرفي يربط من معرفة العالم وفلكه روحياً و«بثالي» في الآن ذاته الذي تدعي به معرفة أسس وعصبة به من ها يبرس عن «الفهم» في الواقع، ويوصي التحميم الغربي له.

وتعبر «معرفة» التجربة العبرية لـ «الحداثة» اعطتها العميق بنش اربها «الفرسي» «الصوفي» «الباطني»... ودعوتها لاعادة التواصل معه و«التشابه» من جديد. إلا أن «النخوية» بدرجة اساسية وفي أصول نشوئها، منظومة معرفية شرقية خالصة، اساسها توموس الانلامي السوري في «الرحلة» و«البليسية»، و«مارست» تأثيراً حاسماً على التيارات العرفانية العربية بربها، ما فيها التيارات الباطنية والحرفية والصوفية، من هنا هي صو، المنظومة العرفانية لـ «الحداثة»، فان «الحداثة» هذا المسمى ليست «مرفقة» بالخطاب العربي، بل انها تمهد لثرواته والعرفانية، و«عصرته» قد ويصح قول اوتيس هنا ان حد بعيد في أن «الحداثة» اشكالية عربية قد تكون غربية ولعل اوتيس من رواد «الحداثة» «الادبي» «الاشراق» «الفرسي» «العرفاني» «الشرقي» ودعوا للتواصل معه، بل إنه فهم «العربان» «نوح» كعامل لـ «التحول» و«الابداع» في التراث العربي، حيث تطلق «الصوفية» و«الباطنية» و«الرويونية» و«الحداثة» أيضاً لفظ «الحال» خطاب «العرفانية» الشرقي العربي.

بل ان اوتيس يلتصق بذلك الحاد كسوري، وكشاعر، وكعقبر، وككاتبان يضيغ بالأوهام أن الشعر الغربي الحديث في درواته العليا، هو نوع من الانتباه الى الشرق، أو نوع من شرقية «العرب»، ويرى اوتيس أن «شعر» الشعر الغربي العظيم متصل بخصائص شرقية «السور» «الرؤيا» «الحلم» «السحر» «المجعية» «التخييل» «اللائية» الباطن أو ما وراء الواقع، الاختلاف، الاشراق، الشطح، الكشف... الخ» من هنا فهي سيد هذه لوهوم المائلة مع «العرب» كمعبر لـ «الحداثة» وهو الوهم الذي سبق له ان شارك منه في صياغته، في يقول التأكيد على ان «الحداثة» تجربة شرقية في اساسها. إلا ان اوتيس يسقط في الواقع تحت وطء وهم استشرافي غربي يخص «الحداثة» بـ «العرفان» كاحتجاج على «الفنية» واحتراق الشرق ان مصدر للاساطير والتاريخ والاحلام والحكايات ويعني آخر، يعني اوتيس اعادة اكتشاف الحداثة العرفانية العربية لـ «الحداثة» يعني استشرافي غربي، يرى في الشرق مهد النبوات واللغات البعيدة الباحث عن المطلق، وتوهم ان هذه المصادر هي الاسس التي يمكن «شعر» لها لاكتشاف «حداثة» عربية. وهذا المسمى يمكن وصفه وهي النخبة العربية الحديثة بـ «الحداثة» من حيث هي «عرفان» كما يربها صوت اوتيس وعملها بأنه صيغة للوعي الاستشرافي، وليس نشأة لوعي الشرقي محد ذاته، بمعنى التواجد المتواصل الذي يقرأ نشأة باستمرار. إذ أن الخطاب العرفاني العربي ذا التراث الحرفي - الافلوطيني المحدث الذي ما زال يؤثر في وعي وسلوك الجماعات الباطنية العربية اتسبط

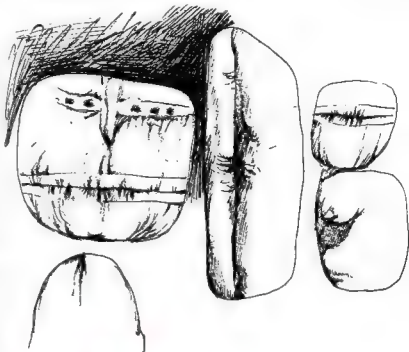
ويعني آخر، فإن زمننا للتعبير دوماً الذي كان وحده الجدير ببساطة اوهامنا واساطيرنا، هو رسد الذي يضيغ لنا فرصة تاريخية لمسألة وعينا، «حداثتنا» معرفتنا. داخل الزمن للتعبير ولغة نفسها، أي خارج اوهام الايولوجيا... اوهام الحداثة، وميراثها الاستشرافي الغربي الذي نريد وترسيمة كميثاق فنيقي لـ «الابداع» في تاريخنا.

وهي ذلك اعادة تربت العلاقة مع تاريخنا وارثاً بعيداً عن الاوهام الايولوجية، سواء تجسدت هذه الاوهام في مفارقة «الحداثة» للغرب في انها نتاج لنا نحن «والشرق»، لم تجسدت في دعوة «حداثتنا» الى العودة الى «ماضيها» «العرفاني» «الرويني» «البليسي» و«الحداثة» بوصفه «الحداثة» في مايعتيا التي تصنع الوجه الرويني للغرب.

وبساطة ساذجة ولكنها اكيدة، نحن مدعوون الى اعادة النظر في اوهام «الحداثة»، اوهام «حداثتنا» و«أوهام» «حداثة» الغرب نفسه. أي ان نتج «حداثة» شعرة تقول رستا المتعب وتتساعد في الآن ذاته على ان يكون متعباً باستمرار... ويعني آخر ان نكت «الحداثة» و«الفهم» في حياتنا لكي تكون جذوة تغيرها ومعناها للتجديد باستمرار. أي ان تستمر كقوة قابلة للاتكسر مجدداً «والاحداث» التي يربطها لوقير ان تكون «قابلة» للتعرف عليها في صور جديد. والمجلة الرويونية التي هي تلك التي تعلم ان «التورة» مثلها مثل الحب، شيء يتكرر ثانية.

فهل نشكر «حداثتنا» ثانياً؟ نعمالاً نتجاوز من جديد. □

محمد جمال ياروت،
ناقد من سورية، يعمل مدرسا
لغة الفرنسية في حلب، ويكتب
التشيد الأدبي، وظهرت كتاباته
تقريباً في أول التظاهرات في عدد
من الرويات العربية
من كتبه المنشورة: «شعر يكتب
أصم».



هذا سراب
أن يكون نبيذ
يكفي انتظارنا
على الحافة القرية لإلفتنا
عندما نفكر
أن الذين رحلوا لم يتركوا لنا وقتاً
لكي ننسى
سوى أن البيوت نبتت في رؤوسنا
كالصداع
ونعطي نصف أعمارنا المتبقية
لكي يزول الصداع وتبرأ أعمارنا.

الخافة أعل من أعيننا،
إذن، نقف على رؤوس أصابعنا
لا نرى شيئاً
لا النباتات
ولا ظلاً لها.
الأثنا كُنَّا نَعْلِي
في الصباح وفي المساء
حتى تفسى عيوننا
أبخرة الحنان التي تشبه الدموع،
لا لنبيكي
لكي نجيش بالكلام؟

هذا سراب
أن نلتقي في حجرة واحدة
على سريرين متلاصقين
نبحث عن جسدنا الضائعين
في الظلام
ثم نقول
يا الله، لماذا نعطش في أحلامنا؟
ثم نقول
يا الله، ما أجل الرحلة من الجبين
حتى نلمس القدم.

هذا سراب،
أن يكون بحر باتساع الحجر
حين نظل على أمثاله
على أسبائك المترتبة في الشباك،
نتعاقب خافتين
لكن الرعدة ليست من الخوف،

نجلس على الحافة القرية لإلفتنا، ونفكر

بسماء حيدر

شاعر ومترجم من لبنان، من مؤلفاته: «مشاكل رجل غاشية جداً» و«أزوي كمن يهاتف أن يرى»

إذن
نجلس الآن
على الحافة القرية لإلفتنا
ونفكر
لا المساء تُلقي ظلاً
ولا البحر يرحي شبك الرطوبة.
ملح كثير.
لكي تسع الشقوق في شفاها،
لكي تبود قلوبنا.

هل نصلق السراب
الذي بدا لنا على طرف المائدة؟
ملح كثير،
والليل ياق،
حتى آخره،
سوى أن البيوت
نبتت في رؤوسنا
والطرقات أفرغت أرجلنا
من المسير.

من ضيق النافذة
أو ندرة الهواء .

لنبتعد قليلاً
على الهواء يدخل
على اللون السواوي
ينشر قصصان نومه على الجدران .

هذا سراب

أن تكون القيلة

رغيفاً نقسمه في الصباح وفي المساء

أن يكون الصمت

بيننا

ملتصقين أو مُتبعدين

واقفين

في المראה البكياه

لمتصفت الليل .

حين أغلقنا النوافذ والأبواب

دخلوا من فتحات أخرى

وكنّا وحيدين

كانوا هنا يلغفون

ويقتسمون العِطْرة والنِّدم

وكان الليل ياتي ويذهب معهم

وكنّا وحيدين

الى آخر ما نستطيع أن نحب

الى آخر ما نستطيع أن نكوه

وأن نبتسم معاً

لكي يفتني واحدنا ما يحزن الآخر

لكي نخفي عزلتنا معاً

وأذكرُ

أنني . ملتصقاً بك ،

كنت أسيرُ لكي اعطيك رسالي الاخيرة

أنك ، ملتصقة بي ،

كنت تحنين عني ،

لكي تجدي أنني على الكرسي

ما زلتُ

انتظرُ أن يجدي أحد

منذ ثلاثين عاماً

لا أجد يأتي

وكنت أخاف .

هذا سراب

أن يكون البحرُ هنا

لكي تجده بعد ثلاثين عاماً وتقرح

ثم تقول :

يا الله ، كم صالحتُ الحياة

وما شربتُ !

ثم تقول :

يا الله ، كنت بعيداً ، وكم مشيتُ ،

وما أقترتُ !

كان السابلة يصلون تباعاً

وكنْتُ أسيرُ معهم

لا أعرف

عَلَيَّ يسترح بظلالهم

وكنْتُ أراهم يتبعون

كان السابلة يصلون تباعاً

ويجتمعون

وكانَ الجمْعُ غفيراً

رجالٌ ونساء

مثل

نساء ورجال

وكنْتُ معهم

كنتُ أراهم يتقنون

وكنْتُ معهم

وحدي

فلا أعرف لماذا

يتفرقُ الجمْعُ ولماذا

يموت كل شخص بمفرده .

هذا سراب

أن يكون الجمْعُ هنا

وأن أعتدي الى النافذة

لأرى

أنني خلف النافذة

وأن أجمع يتبعهُ .

أن أعتدي الى النافذة

حين يرحلون

وأراهم يقتلون

بالملاح

ويطردون أرواح أبنهم وعائنتهم

وأراهم

يستظرون

هذا سراب

أن تنتظر امرأة سَرَابٍ العائد من بعيد

أن ينتظر رجلاً

أن يقيم ، العمر ،

على العتبة ،

هل النبات الذي يُلَوِّحُ على الساق

الوحيدة للوامة

هل الظل الذي يقرب ؟

اخيلة ومراوات .

كانت أفواهاً تُنادي وأصابعنا تُشيرُ

وكان عابرون لا يلتفتون

وكان الحرف أقوى ما يجمع بيننا

لأننا نخاف

كانت بيوتنا تُؤوي خوفاً

لأننا نخاف

كنا ننام في حجراتٍ تنتصتُ على نومنا

نستيقظ بوجوه ليست لنا

بأطراف لا تأخذنا

- إذا سرنا - .

هذا سراب

أن يكون بيننا ما يجمعنا

بشئ يبيض

هنا ،

وأن نبتعد في الصباح

النافذة باتساع ما يجعل بيننا شهوة

يدي تبحث عنك

يدك تبحث عني

جسدنا ثم . جسد ميت .

السريو وحده مُرتب

أبيض

ونظيف

الغرفة - باستثناء قُبْلَتِكَ - خالية .

هذا سراب

أن يكون طيف ردائك

أن يكون طيف جسي

أن نلتقي ، أن نقول

يا الله ، كم نحن وحيدون خلف النافذة .





صورة جبرا
في شبابه:

شعر بالانكليزية

■ أن تكتب مقالاً بالانكليزية عن شاعر يكتب بالانكليزية، وهو من أبنائها، لا يثير أمانك من المشكلات سوى ما لا تقوى قدرتك الكتابية على نقله إلى قارئك تعريفاً وتفسيراً ونقداً. وأن تكتب مقالاً بالعربية عن شاعر يكتب بالانكليزية، وهو من أبنائها، لا يثير أمانك من المشكلات سوى مقدار ما يجب أن تنقله إلى قارئك ترجمة وتعريفاً، وبعد ذلك تفسيراً ونقداً. أما أن تكتب مقالاً بالعربية عن شاعر يكتب بالانكليزية، وهو ليس من أبنائها، فإن ذلك مما يثير أمانك من المشكلات أنواعاً شتى: كم من هذا الشعر تنقل إلى العربية في مقالك؟ في أي باب يقع هذا الشعر؟ أهو شعر انكليزي عن موضوعات عربية، كما قد فعل بعض المستعربين؟ أهو شعر عربي بلغة انكليزية كما قد فعل بعض أعالي المهاجر في أوائل هذا القرن؟ أهو شعر وحشي، لا ينتمي إلا إلى الأسان والعالم الأرحب، كما فعل بعض أعالي الكومنويلث وأفريقيا وجزر الهند الغربية من يكتبون بلغة هي غير لغتهم الأم؟ أهو شعر يجعل مياضم ثقافية انكليزية غلباً وأوربية بصورة أعلي، يقع في باب الشعر الانكليزي بقدر ما يقع إنتاج الشعراء الأمريكيين في باب الشعر الانكليزي؟

أنا لا أجدني القدرة على الأجابة عن هذه التساؤلات، على فرض أنها مشروعة، وحسبي أنني أترجم في ذهن القارئ، لعله ينتهي إلى جواب، فانه منه، وأجره على الله!

والذي يضيف إلى هذه التساؤلات يُمدداً جديداً أنني أمام مجموعة شعرية غير مشروعة، لذلك لا أضع القارئ الذي يمتدحه أمراً أن يعطيها ليعتبر فيها ليرى كم تزيد هذا المقال على صاحبها وشعره، أو كيف أساء تاركها وقصر في اظهار حماسها. من أجل ذلك أرى أن أحسن الحلول السيئة أن أقدم هذه المجموعة من الشعر التي كتبها جبرا بالانكليزية عن طريق الوصف والتوبيخ والإحشاء.

هذه مجموعة من القصائد تتراوح أطوالها، في مطروحة قوامها ٨٨ صفحة منها ١٨ صفحة من الكتابة الشعرية ذات الشحنة الشعرية العالية، مما يجعلها أشبه بقصيدة الشعر منها بكتابات جبران خليل جبران التي دعاها بعضهم بالشعر الشعري أو الشعر الفني أو الشعر المركز أو ما سوي ذلك من تسميات لم يوافقها التوفيق. والقسم الأكبر من المخطوطة يضم ٨١ قصيدة منها ٢٨ قصيدة مؤرخة بين آب - ايلول ١٩٤٢ و ١٩٤٩/١١/٩، أما القصائد الأخرى وعددها ٥٣ فهي غير مؤرخة. وإذا أمكن الحكم من الدلائل الداخلية في القصائد نفسها أمكن القول بشيء من الحلو أن القصائد جميعاً تعود إلى فترة سنوات سبع بين ١٩٤٢ - ١٩٤٩، نفس الشاعر نفسها في دراسة الأدب الانكليزي في كامبردج، قبل أن يعود إلى القدس ويهاجر منها إلى بغداد، حيث استقر منذ الهجرة الأولى، وبدأت آثاره تظهر في التدريس الجامعي والكتابة النقدية والترجمة، إضافة إلى توجيه الحركة النقدية والفنية في العراق بشكل خاص، طوال ٤٠ سنة خلت،

أعرفها أنا أول تلامذته، كما يعرفها جميع من مارس الكتابة والقرعة والرسم والتلحين، ولا يقرى على أطفالنا من عمل في المسرح والسيتا هذه اذن قصائد كتبها جبرا بالانكليزية وهو بين الثانية والعشرين والثامنة والعشرين من العمر، وهي لذلك صورة الماني في شبابه وهي قصائد مكتوبة في بريطانيا في زمن الحرب العالمية الثانية، وهذه مسكدة ذات مغزى خاص، وكتب بعضها في فلسطين التي كانت تشهد حربا من نوع آخر بين ١٩٣٦ و ١٩٤٨ عاصرها الشاعر وقتذاك اصحابا له فيها. وبعض هذه القصائد كتب في بغداد عام ١٩٤٩ وهي تتميز عن صدمة التعرف الاول على عيبه لا بدركها الا من حرف الفنان السياسي والاجتماعي ببغداد في تلك الفترة التي صوّرها جبرا بعد ذلك في روليت التي كتبها بالانكليزية «بصادون» في شارع ضيقه وتشرتها دار هانديان عام ١٩٦١، ثم ترجمها الى العربية تلميذ الدكتور محمد عصفور وشريها دار الاداب عام ١٩٧٤. وكتبت اعرف صولات من هذه القصائد، لكن الفضل في جمعها وتبويبها يعود الى الدكتور محمد مصفور كذلك، اذ أخذ غطوطات مغرقة من الشاعر، الذي أجرى عليها بعض التحليلات، ثم قام بتحرير هذه المجموعة بشكلها الحالي. اتاه سنة ثمر علمي في جامعة كمبودج عام ١٩٨٢

وبعد فصولا غنان، بدأ حياته الادبية - الفنية بالرسم والترجمة وكتابة الغصة القصيرة وكتابة الشعر بالانكليزية وكلها في وقت واحد تقريبا. فهو قد طرق جميع المسالك معا ولم يفت برفقة وروبرت فروست أمام طريق ريفي تشعب شجيتين، متزهدا ايها يسلك، وبعد ان يتخذ طريقا من الاتيين يتلى على يمين اليمين من يسلكه. ولا بد من السؤال: لماذا لم يوزع الشاعر اكثر من ثلث قصائد المجموعة؟ نجد ما يوحى بالجواب في خاتمة مجموعته الشعرية (لوحة الشمس - ط ١ محدودة، ١٩٨٠، ط ٢ بيروت ١٩٨١) حيث يقول وليس الزمن فيها حكايا نلغيا مستقبلا، بل هو درواقي متفادلة! يصدق هذا القول على قصائد هذه المجموعة الانكليزية التي اختارها الشاعر (المحرر) عنوانا يبعد وتجاوزاته واولئقاته، وهي القسم الاكبر من غطوطات الشاعر. فلو كانت لماذا تغليات بين ماذا وماذا؟ السوان يشمل كذلك مجموعة من ست عشرة قصيدة قصيرة رعا ايراد الشاعر ان يكملها مجموعة مستقلة، اوريا وجد المحرر فيها الموضوعات الرئيسية التي تعاريفه والتأجيل في بقية قصائد المجموعة. تبدأ القصيدة الاولى هكذا:

من موضع لوضع بين ارضي لأرض،
من أجل ان امل نكح في طريق لا يتبعي
والطموحات للشبكة تفرص
كالمحيطات المتداخلة، تدور لكي تدور

هنا تتجاذب وتغليات تشبه ما يحدث لانسان متكشفة آتال وطموحات واسراج كواكب من محيطات متداخلة، تغري بالولوج في موجها، لكنها وتدور لكي تدور. هذا الكلام من شاب في عشرينات عصره اكثر بكثير من كلام شاب تايه يدرس الادب الانكليزي في كمبودج. من أين جاءت هذه والمقبرة في الحياة؟ أمن مسانة متكشفة في واقع حياة هذه الاقلية في الدمار الاكاديمي الكبير؟ أمي وثقافة الكسب، وغفل حيريات الشراء التي تجد صدى في نفس شاب متعطش للكتاب والمحيط الاكاديمي؟ أمي ما يصاحب شدة الانتقاد من عيب شرق - لوسطي في اوائل الاربعينات الى عيب كان وما يزال مطلع الاناس في طلب المعرفة والثقافة؟ أم تراه من هذا وزد؟

هذه تساؤلات تغري بالبحث عن الجذور. وان يستغرقنا البحث طويلا. هذا قاري، بعد جمل الثقافة الادبية الاوروبية المؤثرة في النصف الاول من هذا القرن العشرين. هنا تلمز الرمزية الفرنسية في رؤسوها من

أحسن المجلد ان القديم هذه المجموعة من الشعر عن طريق الوصف والتبويب والأحشاء

خلال الشعر الانكليزي في بواكر القرن. هنا قراءات من شعره واخذاته الذين كانوا يكتبون بالانكليزية قبل الحرب العالمية الاولى وبعدما: بانوت، اليوت، بيتس، ومن قبلهم هومز الذي لم يعرف شعره حتى عام ١٩١٨ حسب وصيته؛ وهنا شعراء القرن السابق من كبار الرومانسيين؛ بليك، وروزورث، كولريج، بايون، شلي، كيتس؛ وهنا الشعراء الرسامون من جماعة وما قبل الرافائيلية؛ روزني، ثم براونلنك، وأرنولد؛ في حرصه على العمق الثقافي، ويغريهم كثير، ولطيف ثمة كسكبير واصحاب الدراما في عصر الانبيات؛ ورويا يشترى خاص من اهتمام اليوت بهم والشعراء المارويين، جون دُءُ بخاصة. والمسر بطول وقد لا يتجنى، لكن هذا لا يعني للحظة أن القصيدة هذه تستوي القصيدة تلك من شاعر بهنه. ولو حلول المزة تلك لما استطاع ان ينشر بأصمبه الى واحد او اكثر من هؤلاء الشعراء، وبلا استطاع ان يجدد صورة او عبارة مستقلة الا ان تكون مستقلةا واضحا، والحدود والصدى يأتي به جبرا ليس صورة بهنه او يوحى بأجواء محددة. وهذا مشروع، حتى عندما يفرط في استمالة شاعر مثل اليوت. من ثقافتها الكتب الشعرية هذه استقى جبرا مرضوعين بمذاهب رومانسي خاص: الحب والطبيعة. ولكن هذه النزعة الرومانسية، اذا كانت مسؤفة وضهومة لدى شاب نشأ أصما في اجراء الرومانسية الحرة التي كانت تشبعها الكتب والمجلات الشعرية في الثلاثينات والاربعينات، فانها قطعاً ليست رومانسية فواخر القرن التاسع عشر في اوربا، وهي قطعاً ليست والوهجة الملهيية التي تسربت خلال آية فرنسية مغلوطة الى الكتابات الشعرية في الثلاثينات والاربعينات، وظهرت بدورها «مرض العصر» في السبنا المصرية الزليلة، التي حلت مفهومات ونهاية العصر الفرنسي من الطبيعة الى الشباب والمثليين العرب، من المتعلمين الى الغرب، على أمل ان يصدر عنه «ما سرّ الطبيعة».

من قبالي السوان بالانكليزية Fluctuations إضافة الى التباينات والتقلبات تسمى والتزده او التقلب من موضع لموضع ومن أرض لأرض، يبدو لي أن هذه الصلة ما سرّج نفسي ليس منقطع الصلة بالمسوحات للشبكة التي تتحدث عنها القصيدة. هذا شاب يريد مع الشاعر العربي: وهل بُنيت الحكي لا وشيجة؟ وأغرس الا في منابها الشعر؟ لكنه جاء يحمل الشعر الى مخبر، جاء الى منابت الشعر ومغروس الضالعة، كمروج، التي نبت فيها شعر روزورث وكولريج، وبايون، وعرفت تجزيرها واحتفلت بحياة قصيرة عاشها بروك وعطرت من الشعراء من قبل ومن بعد، فاني أغرس هذا العربي نخلة في هذه الثابت؟ انه يتسائل في هذه القصيدة معبرا عن هذا التردد:

أحب أن أتوقف، أن أغرس المسير
قُدماً، غيباً آخر؟ فالحوريات القناتلات بتلدين
بأفراح ساحر، وروح أننا تعرف

الاخيرة، لا تستطيع مغالبة الأحصاء الدافع.

وحوريات البحر، منذ أيام اوديسيوس، كن يغري الحارة بتناهلهم، فلذا اغفلوا للاغراء كان في ذلك حقيهم. فلشاعر هنا يعرف ان وسط بحر هائج من اصحاب الثقافة والفنون البارعين بادارة «الدقة والمجلات» بين والمحيطات للتداخلة. وهو يعرف ان اغنية الحوريات ما اغراء ساحر وان الاصلار بدعه سحوبا، ولكن لا بد من التوقف ورفض الاستمرار في نفس السيل. وهنا معنى التلويح والتغلب والتردد. ولكن لا بد للملاحم من مرأا ينتهي. «هيه، أعر الحب؟»

الحب قد يمنحنا علوية الرضا
لكي يتغلنا، لكن الغيبة المغائلة
التي مرعانا ما يستجملها لن نلن:



وجميع الطامع، التي تنقل على حش الرغبات،
لا تلبث أن تفر ساعة بمحق يلبس ماريه:

ليس غير الأعصار ما بقوى على احتواء مقصد الحب.

هذا جرس غريب من شاعر يخلص الحب على صورة لا عهد لأعجب

قراء الشعر العربي. والشعر العربي يمثل بالحلب على مستويات شتى،

ليس هذا واحدا منها، على قدر ما اعلم. لذا نثر الطامع ساعة بمحق

الحب ماريه؟ أو تكن للطامع تسعى إلى تحقيق مآرب في الحب؟ وهذا

الأعصار الذي هو صورة الموت، كيف يكون هو القوة الوحيدة التي يمكن

أن تحيط بالحلب ونحوه؟ إذا كان الغراء من الأعصار فرارا إلى فكيف يكون

الحب مرثيا وموتا في آن معا؟ لكن هذا هو ما يعتقد الشاعر، لذلك نقرأ

الطامع، إذ تصطدم، بتحقيق مآرب الحب، كما يفر الجبار إذ تصطدم

بمنهزم بصخور شاطئ الجزيرة التي تسكنها الحوريات، مقصد الحب،

لأن في تحقيق هذا ادبار تحطم السنين وموت الأمل، عددا لا تعددا

وعلوية الرضاء فلا بد من الفرار من الحب. ولكن الأعصار هو القوة

الوحيدة التي تستطيع احتواء هذا الخلاص، الموت، ونحن نعرف الأضحية

لكننا ولا نستطيع مقاومة الأعصار الدافع. لذلك نقرأ من الموت إليه.

يقول كيتس طامحا غايه من الغنى الأخلاقي مرثية يرسخ على جوانبها

في أحدنا صورة شاب يعرف على ناي، فيشعل الشاعر الرومانسي عدوية

النس لو استطاع ساعه فيقول والأخلاق المسومة عدية، لكن تلك التي

لا تسمع أشد عدوية. ثم يخاطب عاشقا بلاحق فتاة، في صورة أخرى،

ويكاد يحظى بمعناها فيقول له الشاعر وأيا العاشق الحري، لن تذل

الوصل أبدا، أبدأ، رغم أنك قاربت الحلف، ولكن لا تحزن، فهي لن

تلوي رغم أنك لم تسعد بوصول، لأنك ستبقى عاشقا إلى الأبد، وهي

ستبقى جميلة إلى الأبد.

قصيدة الشاعر الرومانسي كيتس ثاني في سياق آخر. يلمح الموصوف

الرئيسي أن الرغبات التي لا تتحقق أكثر جمالا وعدوية ما يتحقق عليها. وهذه

موضوع بارز في التوجه الرومانسي يجده عند كيتس على أشده، رسدته في

صور مختلفة في قصائد جبرا هذه. فنحن نعرف أن الحوريات من اغراء

ساحر، ونحن نعرف الأضحية، نعرف أن الحب قد يمنحنا عدوية الرضاء،

ولكن إذا حقق الحب ماريه وأعطاهما والكلمة الإنكليزية impact تعني

هذا وتعني الأثر الذي يحدثه التلاقي، أو والتصادم، بين العاشق والرهف

وراء فتاته حتى يبلغ الوصول، مثل الملاح الذي يدفعه الأعصار حتى

يصطدمه بصخرة شاطئ الحوريات. . . . إذا تحقق الوصول، ويبلغ

الحب ماريه كان ذلك بداية النهاية. لذلك لا بد أن يبقى الحب ماريه دون

البلوغ والتحقق، ولا بد أن تبقى الحوريات في جزيرتين، لكي يبقى

الملاح عاشقا، على قيد الحياة.

هذا المص يكون المثال الذي نقله من شعر جبرا بالإنكليزية مغرقا في

الرومانسية الإنكليزية من دون أن يكون مقلدا من كتب هذا الشاعر أو

ذاك. وهذا معنى التأثير الثقافي بمفهومه الأوسع. وقد فكر قاري. أن يكون

لغة علاقة بين هاتين القصيدتين، وهذا صحيح، لأنني لا أجدت من

مردقات المنهي، وليس المسألة في حدود أن جبرا يقلد كيتس هنا أو هناك.

ولكن التوجه الرومانسي عند جبرا في هذه الفترة بالذات كان يلمس غذاه

من شعراء الرومانسية الإنكليز الذين توافر على دراستهم في تلك المرحلة

من تكوينه الفني. وفي هذه المجموعة أمثلة كثيرة على ذلك.

عجبة الطبيعة والاحتفال يا موضوع رئيسي آخر عند شعراء الرومانسية

الإنكليزية. والطبيعة عند كيرهم وروزنوت جميلة يحد ذاتها كما تجدنا في

جميع الأصناف عند جميع شعراء العالم. ولكن الذي رافقه وروزنوت، ومن

تيه من الرومانسيين أن الطبيعة الجميلة تنفوذات مفرى بمضور الانسان

الذي إذا غاب عنها لم يبق من القصيدة غير وصف بارد. لذلك نجد

الانسان حاضرا في قصائد الرومانسيين التي تحض الطبيعة كما نجده

حاضرا في النوحات التي رسمها كيتزيريه ووزير من زعماء الرومانسية في الرسم

الإنكليزي. والآنسان الحاضر في الطبيعة قد يكون الشاعر نفسه، الذي

لا يرى بلسا أن يعيش بصيغة المفرد التكلم على نفسه الطبيعة له أو ما تتركه

من أثره. هنا أصبحت الطبيعة ذات معنى داخل وليست وصفا

غائرا. وهذه مسألة مهمة في تطور الشعر الإنكليزي بعد الثورة الفرنسية

عما عرفها بالحركة الرومانسية. في قصيدة أخرى تظهر الاحتفال الرومانسي

بالطبيعة، ونيتية حرية عرفها شعراء الرومانسية الإنكليز يقول جبرا:

عندما تجميع موجات الآل،

وتسلك فروج الروح،

تترنل على تعبي راحة كلوم،

وتوسع لمحي رويدا كإبشامة تغالب الناس

لكن موجات الآل

أذ تصاعد ضاربة وتعالى هائلة

متقلبة، مصطومة، معادية لتثير الرب،

تدعو للموت، تقري بولقيسها المؤدية، لتخمد العقل

استحب شاطئ شاتي

مهجرجر، تستهده عمحطات الأرض

تهدد بالأطباق عليه وعمره، ونثر وماله

في إيمان سميعة مظلمة فلا تعدو أبدا تلامس أقدام البشر.

هذا التآزر بين الإنسان والطبيعة يقع في اللب من التوجه الرومانسي

والجبر رمز كبير من رموز الرومانسية الفرنسية والإنكليزية، بأفهامه وشطائه

ورمائه. وقد عد الباحث الملقق قصيدة أو أكثر من البحر عند بايرن أو

غيره من شعراء الرومانسية الإنكليز. ولكن من البحث أن نحاول نلّس

التشاعر والأشياء هنا وهناك. عجة جبرا للبحر واستفاد به لا تحصى على

قاري. وروايته «السفينة» سواء بنصها العربي أو بترجمتها الإنكليزية التي

صدرت عام ١٩٨٥. لكن صورة البحر هنا مرتبطة بمشاعر الانسان، لذا

هنا القصيدة لا تقول إن الشاعر يتألم كما لا تقول إن البحر طامحة جبار،

بل تقول الأمرين معا. فالأمواج أذ تجميع يكون لها أثر، وعندما تصطدم

بكونها لها أثر آخر. وفي هاتين تمتكس صورة البحر وأما جبرا في صورة

الانسان في راحته ولله فتكسب الصورة عدفا ومغزى من بعض ما عني به

الرومانسيون.

ومن الموضوعات البارزة في الشعر الرومانسي أن الموت ضرورة لا يمتد

الحياة في جماله وألمه، وهي فكرة لا ينكرها مثقف أوربي يجتهد

مسيحية. فالسبح قد مات على الصليب لكي تبعت من موته الحياة،

وهنا المسبح قد ضلّت أدران حياة البشر، وهذا معنى الفداء. ومن قبله

كان موت أوديس الجميل وبعود الموسم يمينا حياة جديدة هي شقائق

التعالي وجبال الربيع. لكن الموت يأتي معه الحزن الذي يمتد حتى يشمل

الحياة، وهذا للمنى تكون الحياة الجديدة الجميلة ذات جدور في الموت

الحزين. والموت ألم الجبال يقول أرق الرومانسيين الإنكليز كيتس، وعنه

أخذ الفكرة وبعد من أيرر وأعقب الشعراء الأميركيين: وآلان ستيفنز

(١٨٧٩ - ١٩٥٥) الذي يقول في قصيدته الشهيرة (صباح الأحد، في



مقطعها الخامس: «الموت أم الجبال، لذلك فمتى، وحده، سوف يأتي تحقيق أحلامنا ودياننا». هـ القصيدة رقم ١٢ من مجموعة جبراً تراثاً يتساءل نساءل العارف:

هل الشمس على الثلج رؤيا تكشف عن موت رائع،
موت النهر والريون والأعاب؟

ها عظمي الشمس ترل على جبل فيه

باب الغيب يلاقي شهاب الثلج الطاعرة

مصرعة كالقوة الأفاقي.

يا رؤيا عمدة عن تجلج شمس، ع موت من أجل مياه

الجذر والزهو. يا نصلاً

تندلق عن صلبو الأفة،

طاهرة كالنجوم الوحيدة في اشتعاف الأيدي.

الشمس مصدر الحياة، حياة النبات والثلج ومر الموت يغطي الآثار والريون والأعاب. وهو موت رائع لأن الشمس ستعيش فيه الحياة من تحت ركام الموت والشاعر/ الإنسان الروماني متعشش للشمس التي تشرق له الموت بسديم «دانت الغيب» صعداً ليلقي شدة الثلج الطاعرة، لأن الثلج طيف، ولأنه جبل كالقوة الأفاقي، والأفاقي ليست بعيدة عن شقائق النعمان التي بنت من دمه قوز القتل، وهادت الحياة الجديدة من تحت الموت، من تحت التجمد الشمس لذلك هي رؤيا عذبة، لأنها تكشف عن موت من أجل ناء الجذر والزهو.

هذه في الأساس فكرة شل، الروماني الانكليزي ابراهيم آخر، في قصيدته «أصبة ربيع العرب» في الأساس وليس في التفاصيل، لأن فكرة رومانية طرفها أكثر من شاعر يقول شل في قصيدته «دانت حبه» مقطع، وفي ماء دقيق نوزعه أربعة عشر سطراً في التقطيع الواحد، «دانت حبه» يوصف والوهي ويريد من ربيع العرب في صرعة ودعا أن سمع فيه من انموذ الحياة مثلاً نشأ في الشجر والقيم والوج عداها مع مئة دمدم الشدة الموت وريح العرب مدبرة/ حافظة في أن معاً. هي حشر ورق شجر وتدمعها بعيد، لتظهر في الحمر والأحاديث في أصفاء الأرض تحت ردم من للوج الشتاء القادم والشرق في ماء جديده وتكون مضاعفة تالاسر في «ملاذ جديد» وريح العرب تدفع الميوع وتبشرها وتجعلها يبعث نوزاً، لكن هذه يؤدي إلى مطر، وياه حياة وهي تدفع الميوع وتجعله إلى الاعالي ينفلق عيوساً تحمل المطر. هذه مصر الطبيعة الثلاثة هذه: النبات والقيم والوج تعان «هوية» وتجعل ربيع لعرب لكنه موت يؤدي إلى «وحدة». في قصيدة شل مسحة حزن رومانية تتخذ هذا التمثال بين الإنسان والطبيعة، بين الإنسان والروح الحري المتعشش للحياة وبين الطبيعة المحتضنة تحت وطأة ربيع الحبيب العناية بديرة قدام الشتاء/ الموت. لكن قصيدة جبراً إذ تتشارك مع قصيدة شل في الفكرة الرومانية أن الموت صمت الحياة وهرورب حشد أنه يمتي بالحياة وحدها ويغفل بها: «هكذا عظمي للشمس»، ورؤيا الموت عنده رائحة عذبة لأنها من أجل مياه الجذر والزهو ورغم أن قصيدة شل الحرية تنتهي بعمق تماثل متباعدة عجول في بينها الأخير «وإذا جده الشتاء، هل سيأخر وصول الربيع ١٩» يجد صورة الموت في قصيدة جبراً لا تكشف إلا عن أبعث الحياة والأمل في تفلها على الموت:

النبح في مسالكه الحبيبة ينتهي

بموسيقى الشمس والريح

ويتفتح زهوراً في الثلج والثلج

يريد شل من ربيع العرب أن ونصف: من خلال صلوحة الرواة كما نصف خلال أشجار الغيبات التي تفقد أوراقها، لتخرج في الحلائل بلحاء خريفية وعذبة رغم شجابه لكن نسج الحياة في قصيدة جبراً

ورثتي بموسيقى الشمس والريح / ويتفتح زهوراً في القلب، وفي الثلج كذلك، أي يخرج الحلي من الليث. وتنتهي القصيدة بهذه النغمة المتطلعة للحياة:

اتري ليبتها الأبدية الطاعرة على أيدي شذات ذائرة

وأصغي من الرمد لها متصاعدة

خلال عشاوة تلح تعطي الجور، عشاوة موت تعطي الموت

الأحवाल الطبيعية وحلها من مقام شعر وروثورت، رؤيا أكثر من غيره من شعراء الرومانية الانكليز. كثيراً هي القصائد التي ينتهي فيها الشاعر الانكليزي لوجوده وبين احسان الطبيعة من بحر وجبل وأشياء، ويتابع عبر ورائع زهر. يربط الشاعر الروماني سعاده الشخصية بما حوله من جمال طبيعة، ونسج وروثورت في معاصره أنهم أحملوا قلوبهم كأنها هدية صلبة القيمة عذبة الألف. فبحر وروثورت وحسر وستنسق في فجر أحد الأيام ويتأمل النهر والسماء والسفن الجالسة والبورت النائمة، ويحشر على الإنسان الذي نسي كل هذا الجمال الذي يمكن أن يكون مصدر سعاده، وهو الشاعر الذي «يقول فيه» يرى قوس السحب في السماء، وفي مجموعة جبراً عدد من القصائد التي تعرض لهذه الساحة من الترحه الروماني: سعاده الشاعر عند سترانه بالطبيعة ففي القصيدة رقم ١٢ يقول:

اليوم رأيت وجه الجبال من جديد.

بعد أسابيع طويلة من التزلزل فيار الحقيق

أحد عني بين الجبال،

بين البحر والأفاقي والسابل،

خوسني صلبة على غير

نوار بليوب ندي يبعث الريح .

صدي أيدم نسوت الكلية يتردد

ولها في د حير، لكن الوجهه الصاحكة،

والأفاقي. والشعر ورياح الجبل

تحمي بأسوتها المتدفقة

عند أعده أيم لا ربيع فيها ولا تعرف البحر

كان وروثورت قد تجاوز الشلالين من عمره يوم كتب «على حشر وستنسق» وكان قد «ألف» جمال الطبيعة في شعره مد وقصائد ضالمة التي نشرها عام ١٩٧٨ بالاشتراك مع كورنجر، ثم شرح تلك الفلسفة في مقدمة الطبيعة الثانية من تلك المجموعة التي نشرت عام ١٨٠٠، فكانت عدا الحركة الروماتسية في الشعر الانكليزي التي نشرها جبراً كما لنمس من قصائد هذه المجموعة من الشعر بالانكليزية. أن الاستمرار في تقديم أمثلة من شعر جبراً وتفسر معالها الروماتسية عن طريق عرض أمثلة لشعراء الروماتسية الكبار الذين توارى عن شعرهم يبعث أيم لا يعقل عن مسألة بالغة الأهمية. في جميع هذه القصائد تصنع خصوصية الشاعر واستقلاله في صوره وتوجهه ومعالجه موضوعاته. فإذا كانت هذه القصائد مفهومة مستوحاة لدى قاريء الانكليزية من أبياتها فلاها تدور في ملك نفاقي عرقه أوروبا منذ قرن ونصف من الزمان، ولأن الشاعر يكتب بلغة انكليزية سليمة تسيطر على العبارة وتستند إلى موروث ثقافي لا يختلف عن موروث الشاعر الانكليزي من حيث الأساس. ففي هذه القصائد تلمس عد جبراً حرصاً شديداً على اختيار الكلمة المناسبة للصورة أو الفكرة، وهو لا يتسلسل مطلقاً في حشر كلمة مترقطة أو جذابة الجرس إذا لم تكن بالغة للمعنى وتقع من الحملة ومعها الصحيح.

شهوة الدقة في التعبير، باللون في الرسم، وبالكلمة في الشعر، جمعت



المحرس
على اختيار الكلمة
الخاصة
لصورة أو الفكرة
وكل كلمة
ملائمة للمص

دانتة كابريل روزيتي، الشاعر الرسام الإيطالي الأصل، مع عدد من الشعراء الراسمين في لندن عام ١٨٤٨. ونجد بعض تلك الإهتمامات عند براونتك، أبرز شعراء العصر الفكتوري (١٨٣٧ - ١٩٠٦). ويجري رسم كما قد يعرف بعض القراء، وبألبه أعلى الرسم وقتاً من بعض ما أعطاه للشعر والنقد والرواية والترجمة منذ أوائل الخمسينيات في قصيدة من مجموعة (شعر الحافية) من هذه المجموعة يقول جبراً:

أنا لا أفكر إلا ببجبال
الغن في الصوت والصخر والصوره،
بجبال الكليات
أنا مثل حليقة الجبال
وذهني يزدحم بصور لادنيه،
نشوة الكتب والموسيقى

مثل هذا نجده في شعر روزيتي وبراونتك ويثنى جمال حسني يستقره الشاعر في كلت، عذبة الحواف واضحة الحدود شديدة التركيز في اتجاهها بالصوت والصوره والصمت. ففي قصيدة (الفخيرة وصف أرواح بيضاء، ناصعة، نذكر الفاري، بقصيدة ينس "الأرز البري في منزله كوله.

قصيدة جبراً تبرز الأرواح في الفخيرة يتركز شديد:

جسدا الأرواح المظلمة حفتان من للج زهر
خفيفاً على الماء.
تساب مع العذير الزرقاق
من نفس يطفئ
من ظل لظل، يباس الصمت
على صمت وجي، يعلو موجة.
لا تغلق الفخيرة.
فهي التلح والماء، هي الجناحان الزهران
المظلمان على مياه.
لا تغلق الغلال.
فهي تشر عليها نوحها المائي،
نوح الصمت الأبيض الأبيض.

هذه صورة / قصيدة هي بعض ما ذهب اليه اصحاب الصوره
magnum في بدايات القرن العشرين. والعصوره مذهب في الشعر
الانكليزي تطور عن الرسميه الفرنسيه التي ازدهرت في نهايات القرن
التاسع عشر. كان الأميركي ولود أرن من حل أفكار هذا المذهب الى

الشعر الانكليزي قبيل لغرب العالمة الأولى وبمعدا. وعنه أخذ أليوت كما نجد في قصائده الأولى من مجموعة ١٩١٥. يقوم الملعب المصري على تقديم الصورة بشكل شديد البروز من دون إقتضات من أفكار تساق في القصيدة تقريراً وإختصاراً. مثل ذلك أربع قصائد قصار من بواكير شعر أليوت بعنوان "مقدماته". في كل قصيدة صورة واحدة أو مجموعة صور مقاربة متواضعة توحى بفكرة. وفي قصيدة (الفخيرة) يقدم جبراً صورة الفناء والطير للتلح في بيض التلح وبنجاح الأرواح في هدوء الماء. لكن هدوء الماء هنا ليس هدوء الموت بل هدوء "تفسر نظمة" وبها الوعي يعلو موجة رغم الصمت للتساب على غير لا موج بقلقه. ووسع الفاري في الك (يصوره ما يشاء من أفكاره توحى بها هذه القصيدة، من دون تدخل أو توجيه من الشاعر.

وما يتصل بقل الصوت والصوره في الشعر رسم بالكليات غني به والفروسيون المحذرون كما هي في جبراً في أغلب شعره، ويسلوه التميز المتفرقة. هذه مقطوعة بعنوان (الريح والأسلاك) تصف القدم:

الريح الآن تلاعب الأسلاك
تبت الحان عويل
ثم تنهوى حول الريح الواضحة
في الحياة عتوت
وترقق للدينة بأحزان القمر.

الريح الآن تعرب على الأسلاك
أصبح طوبى عويل
تحتي أنا، تنهد أنا
لكن لحن يفي
فوق المدينة النائمة مثل الحياة متطاولة

هذه القصيدة لا تقول شيئاً من باب التعريف بل تصف الأشياء وصفاً موجهاً. أسلاك الكهرباء وأضواء عريضة للرياح التي تلاعبها كما يلاعب المصارف أوتار قيثارة أو عود تنصدر تلك الأسلاك / الأوتار لحنا يقرره العازف. وريح الغرب في قصيدة شلي تهب خلال العبابات وتصدر أينا ونحن حزينا، أو أدلي في غابة انخريف أرواق ولا طيور مغرقة، لذلك تبيت بها وأحان عويلها كما يبيت من الأسلاك في هذه القصيدة. والشاعر لا يقول أنه حزينا لأن مدينته حزينة بل يقول لك أن المدينة غارقة بأحزان القمر. وطم أن عصف الريح بالأسلاك قد أثار النغم في المصطع الثاني إلا أن الحزن يفي مثل إغامة متطاولة. مثل هذه الصور نجدها في الك من للمذهب المصري وبخاصة في شعر اليوت الميكر، كما سبق القول، ويتفق صفة من صفات الأسلوب في هذه القصائد الانكليزية. وثمة قصيدة أخرى بعنوان "مفاجئة سيدة كسولة" تذكر لمره وبوحدة من "مفاجئة" اليوت من حيث الأسلوب، ففي تلك القصيدة فتاة عيش وصداها في غرة نمسة من المدينة الكبيرة، وأذ تستيقض صباحاً لا تجد ما يشجعها على النهوض من الفراش والذهاب الى عمل رتيب لا تحب بل هي مضطرة له. لذلك تتكاسل في فراشها وتحدق في سقف غرفتها بحثاً عن أي شيء جديد أو مثير فلا تجد. ثم إذ تحاول النهوض تتحسس أسفل قدمها الفخريتين فلا تجد فيها ما يشير، ولا من النهوض الى يوم عمل كتيب رتيب. وفي قصيدة جبراً نجد وصفاً مشابهاً من الخارج لكن توجه القصيدة يختلف من ومقدماته اليوت اختلافاً جذرياً. ففي الاقل هنا امرأة ترقد الى جوار زوجها، غير مضطرة للعمل:

في كل قصيدة
صورة
واحدة
أو مجموعة صور
مقاربة متواضعة
توحى بفكرة

حوار مع رواد النهضة العربية

عصام محفوظ

قراءة جديدة لأعمالهم

أسلوب مبتكر في إعادة تقديم فكر وآراء رواد عصر النهضة العربية

١٨٢ صفحة • ٦ جنيهات استرلينية

صدر حديثاً



Riad El-Reyyes Books
36 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905,





لماذا
أكتب للأخرين
بغيتهم؟
لماذا لا أنقل ما تعلمت
إلى نفسي؟

عندما تبدأ سيارات الأجرة
أولى رحلات اليوم،
ويخرج الطيور والدمار والموت
تخرج من مضاجعها،
أنتش بدويات تلتوي وأتطلع كي أرى
بأية أشكال عجيبة سوف
يخفي القمر، وبأرض على السفن...
وأظلم من النافذة، السليم
أطرافي إلى بعضهما وأقول:
وإذن فقد عاد الصباح
وأنتش نائمة في حضن قراشي.

ولكن مهلا، أعني أن أعرض الأحلام
التي غلا عيني الرقاد إلى جاني.

في جميع هذه الأمثلة من شعر جبرا بالانكليزية لا يكون شكل القصيدة موضوع جدل أو خلاف، لا بين الشاعر نفسه ولا بينه وبين غيره من الشعراء أو القراء. فمنذ حوالي قرن من الزمان قبل أن يبدأ جبرا كتابة الشعر حدث تطور كبير في مفهوم شكل القصيدة عند الناطقين بالانكليزية، عندما نشر الشاعر الأميركي وايت وفرن مجموعة وأوراق المنشء عام 1850 وقال إنها شعر حر. لقد أثارت هذه التصايد الحرة أغلب الأساطير الأدبية والتقليدية في أميركا بسبب نيل هذه «القصائد» عابثا من شروط الوزن والنقابة التقليدية في الشعر الأوروبي. قال وايت أن موسيقى الشعر يمكن أن تتحقق من دون الأوزان والترواي لأن «إيقاع الجملة» يمكن أن يوفر هذه الموسيقى. ولم يكن سهلا فورا هذه المفهوم الذي ما يزال صعب التحديد حتى في هذه الأيام، إلا في بدعها «موسيقى موسيقيا يستطيع أن يسمع على جملة الجملها غير متصل، يقوم على إيقاع الجملة الموسيقية لا على حركة أرقام على ضبط الإيقاع الموسيقي (الترومبون)» على رأي وايت. وقد انتقل هذا المفهوم إلى شعراء فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر واستوى شكلا جديدا في الشعر الانكليزي على يد وايت والبروت بشكل خاص، وذلك بوصفه مقهورا من مقاعر «الحداثة» في شعر القرن العشرين. لقد غدا أسلوب الشعر الحر هو السائد في فرنسا وسرغياتها واستعمله أهم شعراء تلك الفترة، لذلك نجد جبرا في الأربعينات يكتب بأسلوب الشعر الحر الذي كان قد استلهم على حساب الأشكال والأوزان التقليدية. ونجد الشاعر يعرض اعتماده إلى الصورة والعبارة والفكرة، يدفعها بما يتيسر له من جملة موسيقية يصعب نقلها، يل يستحيل، إلى لغة أخرى. وأرى أن جبرا، ببراثة الصورة وبقافته للرسالة والتواصل مع قرون الشعر الأوروبي والانكليزية بخاصة كان يمكن له أن يطلق على الحزام الأدبي في ابتكارها بمجموعة شعرية أو أكثر تنفج بجدارة إلى جانب عدد من دواوين الشعر إلى حظي باعتمام النقاد في تلك الأيام. ولكن ذلك الشك كان في حالة من «التأرجحات» لا أرى لها تسويها إلا ذلك المجلد، ولا ذلك التردد بين الرسم والشعر والقصة. وقد يكون وراء ذلك كله هذا الانتماء إلى الجذور. لماذا أكتب للأخرين بلعتم؟ لماذا لا أنقل ما تعلمت إلى نفسي؟

في أواسط الخمسينيات كانت الحركة حامية في أواسط الأدبية في بغداد، وانتقلت منها إلى أواسط أدبية في أقطار عربية أخرى. وكان موضوع الخلاف يدور حول مفهومات الشكل في القصيدة، الحداثة، الأسطورة والرمز، اللغة الشعرية، دور التراث في شعر الحداثة، الموهبة الفردية عند

الشاعر، الثقافة الأجنبية ومدى الإفادة من شعراء الحداثة في العالم، الأساه الكبيرة، هذا إلى جانب ادخال للذئاب السياسية في الشعر وإلى أي مدى يسوغ ذلك وأي للذئاب... كما نقل الخلاف الثقافي إلى خصام شخصي في الغالب، لم يضافه الشعر كيا لم تفتد منه السياسة. وكان جبرا قد شهد بدايات هذه الحركة من موقعه في التدريس الجامعي عند وصوله بغداد وبداية التدريس عام 1949، وخلال سنوات حلقات الشعراء والأدباء والفتيات الذين بدأوا يجمعون حولهم منذ تلك الأيام، يستمعون إلى كلام عن هذه الأمور يترجمها أحيانا ويؤيد من خصوماتها أحيانا أخرى. وكانت فكرة الشعر الحر قد طرحها نازك الملائكة في مقدمة ديوانها الثاني «شظايا ورماد» عام 1949، وتسمية متعلولة فالتد إلى كثير من الطلبة في الحشد الثقافي، ولم يقد معها حتى مقالة جبرا في الره على آراء نازك غير الدقيقة في التسمية، تلك المقالة بعنوان «الشعر الحر والقد الحاصل». وفي أواسط الخمسينيات كان جبرا قد عاد من قضاء سنة دراسية في جامعة هارفرد حاملا لحزمة جديدة من الآراء النقدية ومفاهيم الحداثة في الفن والشعر. وفي أواسط الخمسينيات بدأت آراء النقدية بالظهور كتيبة، ورعا كانت ترجمه فصول من كتاب جيمز فريزر «الفن الشعبي» قد قدمت غذاء جديدا لشعراء الحداثة بإثراء من أساطير الشرق الأدنى التي تعززت بعد ذلك إلى أساطير فينيقية وإغريقية كانت غذاء الشعر الأوروبي على اعتداد المصور. هنا كانت «التأرجحات» في حالة من الجزر، لأن المجموعة بين يدي لا تذكر أكثر من أربع قصائد تحمل تاريخ الفترة البغدادية، مما قد يدعم ما نعتت إليه أن الشاعر لم يعد ما يدفعه إلى الاستمرار في كتابة الشعر الحر بالانكليزية في عيط حر. لكن التأرجح بدأ يعلو في مد ورن يتخطى إلى التردد، ونجد جبرا يقلب إلى كتابة الشعر الحر بالعربية ويضع لديه منه مجموعة ينشرها عام 1959 بعنوان «توموز في المدينة». كانت مجلة «المدينة» السورية قد بدأت منذ تأسيسها عام 1957 تدعو إلى نوع من الحداثة والأصحاح الثقافي عن العرب أمدا من شعراء الشباب كثيرا، ولو أن معظمهم غدا ينتمي إلى الهجرة في يترشرب منها. وقد نجد الباحث بعض الملاحظ على تلك المجلة، وهذا ليس موضوع حديث في هذا المجال، لكن الملاحظة صلت جديدا في خدمة مفهوم الحداثة في الشعر بأساليب شتى، كان منها دعم مفهوم الشعر الحر بمعناه الأميركي - الأوروبي. وكانت المجلة ترحب بالوعاء العربية التي تصور بعض معاني الحداثة، لذلك اعتمدت يا كان لدى جبرا من تلك المفهومات. ولما صدرت مجموعته «توموز في المدينة» قال عنها شيخي إلى شعرا وأسلوب جديد من الشعر يطل للمرة الأولى على الأدب العربي. أنه عنوان مرحلة جديدة يتخطى فيها الشعر العربي القديم التقليدي في المحتوى والتعبير. (مجلة شعر، ربيع 1959، ص 4).

المرامة الأولى لفصلك «توموز في المدينة» تحمل على القول أن هذا شعر مترجم عن الانكليزية. وهذا ليس بعيد عن الصحة إذ يبدو أن الشاعر ما يزال في «فلسفته» وهو ليس طبعيا. ولكن النظر اللطيف يكشف عن تركيز في العبارة وشحة في الإشارة لا تكن معهودة لدى الشاعر والفراي. في تلك الأيام، أسفلة إلى الشعور بالحسرة لفقدان الوزن والقافية في الشعر التقليدي. ولما جاءت المجموعة الثانية والمدار المعلق في أوائل الستينات كان الشاعر يكتبها يشكو بوله وعشرين سنة رمت قلمي - قُبْتُ عبي، جرت حنجري - أجمع الأفكار والصور وأنتها مع هبات الرياح - تحمل المشرق مني والقليل - الرجل مؤمن إذا بقدره الشعر الحر أن يقوم فنا شعريا مستقلا. ويؤكد ذلك مجموعته الثالثة «لوعة الشعر» 1980 التي تنتهي عما كتبته من شعر حر بين الخمسينيات وأواسط السبعينات. هنا نجد توسيعا لشعره بالانكليزية يؤكد كونه «الشعر دهشة ودفع نحو بحارة القهيم» العيشة في العسارة، ومحاولة القهيم تدعو إلى انتعاش على ثقافات العالم الأروبي. □



الواقعة

أمجد ناصر

■ ... وحتى مطلع الفجر
ظلّ الأمراء يتودون في الصحو
ويذبحون بسيف من الذهب الخالص
تبوس الجبال الوعرة .
وظلّ المرح على أشده في الحكاية
التي انطلت على نظارة جاهوا مع الخضر والواشي .
وكما يرى الثائمون رأوا :
ديكة تأكل أعراقها ،
صباحاً يتكسر في الممرات
ويسل على المرمر ،
فرساناً غابرين يملعون قبعاتهم المترية في غرف النوم
و يطلبون من الخدم التحدث بلغتهم الأم ،
أزيراً من الورق المفري
يدب الملع في قلوب الخائكات
طيراً نفري أشجاراً قصيرة القامة بجياه بعيدة ،
أفكاراً عديدة تهبّ على مخلوقات ثابتة في التلال ،
نساء في لحظة الطلق
يتشيشن بقمر غارب ،
راقصين يطرحن بين عشاق قزوا من أحضان زوجاتهم
ويطعنن أظفارهن كوكبات بالها لصوص بلب من التبغ ،
سحاة يفتشون بين الأضرحة
عن عناوين لمراسلات قانونية ،
زوجات يكشفن لقضاة نايمين
عن آثار سياط على الأرداف ،
رعاة ينحرون كبشاً أمام عاشق يتفانى في الذبول ،
صبايين بخطاطيف وسير جلدية
يشربون نخب القراصنة الذين كانوا .
طيراً
تخرج
من المشهد
وتعط على رؤوس النقارة .
والأمراء
الذين استبدلوا بزاتهم الدامية بأخرى مذهبة
برقت أكتافهم في الشفق ،
وأعمدوا سيوفهم الرشيق في ندى الحكاية ،
وانطروا
في الكتاب □



قصص لثماني كاتبات

حنان الشيخ (البنان) فيزي الامير (العراق) نجاة العدواني (تونس)

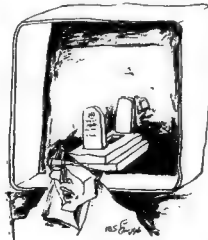
ليانة بدر (فلسطين) سماء خليفة الجهاني (ليبيا) إقبال الشليب غانم (سورية) حورية البكري (مصر) سلمية عطفوط (الأردن)

الملاهي مدينة

حنان الشيخ

يدي تشمها وتبسل بالتي ثم تسرع تضعها في آنية بين زهور اخرى. كنت قد اشترت الباقة رغم ترددي لارتفاع ثمنها. خيل لي أنها تنتظر من يسك بها ويطري جمالها وشذاهها. اشترتها وأنا أبرر نفسي انها بالثاني ليست لي، وبأنه منذ اليوم لا يجب ان اشعر بوحز الصبر كلها اشترت شيئاً عالياً، فأنا غطوة واستزوج من شاب يعيش في بحيرة مادية. قال فريد لأمه إن الورد للفقير، فأجالت وهي لا تزال تسنّها. حرام، حلوة قوي. e. غمزي فريد، فهمت ما ترمي إليه غمزته. تلقتُ حولي، كاتي أصرب من لوزباني ازاء تصرفها. أهدت انتصم بالي مهتمة بيا في السلال الموضوعة عند الباب: كعك العيد والحبز الغريب الشكل وملابس وأحذية تبدو قديمة

جلست قرب عطفي يسيسا جلست أمه وأبوه وأخته المراهقة في المقعد الخلفي للسيارة. يوم الوقفة كأنه العيد. أبنا كان في الشوارع المزدحمة، فرقات وضجيج. تذكرت كيف كنا تسرع عند عودتنا إلى البيت الرؤية الرمل الدراقي اللون وقد استوى في جوارينا وأحذيتنا. كنت أشعر كأنني العيد انه بطل ونحتفل في للمرة الأولى. أمي تحضر صبية الكتلفة. تأسلها إلى القرن. ورغم وقوفنا الطويل امام الفران وشحنها إليه حتى يتذكر صبيته الا انه كان دائماً يسحبها مشائراً تصيح قاسم كالمشهور. ومع ذلك كنا نقضها باستمتاع. اذكر لحظة العيد كذلك الجوارب حتى في عز الحار والجلاء الالام وشرايط الشعر. كنا نعدو إلى بيوت الأقارب حتى المبيدين بقرابتهن ويسكهم، نلق ابراهيم ونحس نرود وكل هام واتمم بخبره من غير ان نعبها. شك في كذب اخال الذي قال إنه لا يوجد معه فكة. نظل جالسين عند عتبة بيته طويلاً، ثم نعدو إلى المراجيح والمخلل، وتداول بيننا الاشاعة بأن العيد سيمد يوماً او يومين من أجل الصغار.



■ أصر عطفي فريد عل أن أرافقه مع العائلة لزيارة قبر جدته في يوم وقفة العيد. كنت قد طست ان هذه العادة لكبار السن أو للوحيديين الذين يشترسون نادرين مع موتاهم، فمثل بقوس «د» ضاعت الصدور، وروا القصور، وما وعيت عل

أعني بمرور القصور في الأعياد أو في أيام الخمسة، عى الرغم من ان انتهت مرة وأنا صغيرة ان يموت أحد لا أفرقه من عائلتي حتى أدخل تلك المقابر. منذ أن اصطحبت مرة طاحتنا إلى بيتها الذي كان يطل عل منطقة القابر. لا بد ان هذه المرة دمعت في عيني. وأنا تصوران الأموات يعيشون في هذه الغرف والأبنية اتما عل شكل يختلف عنا. ربما يتحركون بلا صوت، أو يلازمون الأبنية.

وقتها بدت للبابي مختلفة، غريبة، بقبيها المزخرفة بلون التراب، والاشجار القليلة الشاحبة، والمصاب التي تدعو إلى التمرغ عل رملها ودرجحة الاجسام من أجل. وأيقنت وأنا اسمع تباح الكلاب ومواء القطط ان لا بد هذه نعيمها.

مرزينا بأهل فريد، وما أن فتحت فمي ارد عل والدة الذي صافحي حتى أطلت أمه، ومشتي مستكة عديم وضعي في اذني القطين اللامسين. قلت: ومقبرة والماسي؟ هزت رأسها: هوما؟ اكمل حكيون هناك أنا عارفة، وسبقولوا ان العريس شيكك بالبلدة بس. ثم اخضت لعمود بروش من الاحجار الكريمة. تقرب مني لشبكة عل فسفاتي، فأترجبع، وأصر بكل دبلوماسية عل اني لا أحب البروشات. ردت مستعجلة وهي تنج به إلى غرفتها: «طيب نلبي حلقي القلمسك بس الكل يعرفه. e. نظرت إلى فريد استجده به، فقال لها: وأنا مش عايزها نلبي جوهرات». عندها فقط انتهت إلى باقة الورد الأبيض التي كنت أحملها. أخذتني من



كان يوم الوقفة كله عند المغائر. الأولاد بملابس ملونة. أصوات الميكروفونات تملأ القرآن وفي الوقت نفسه ثمة أغاني تصدح من مكان ما. بالثعالب والبعل وسعفه، واحدة منهم تدخن سيجارة والأخرى بالصحكن تتهنئ ذقونهم المدفوقة بالروشم. بالعمو الصغير والمخلل للتصدد للورن. أفكر في أن أضبع كهذه المراطيين في بيتي. بالعمو العلال والقرول. كلهم عند المدخل هنا وهناك. توقف أم فريد عند أول بائعة، وشترى كمية كبيرة من البرتقال واليوسف افندي ومن سفن النخل. تسامع البائعة التي فمها بلا أسنان ثم تنطيط سيلها وقشي، فتلحقها البائعة بصوتها: «ها ست، ها ست». وعندما تحاول البائعة أن تستند بكفها إلى الأرض حتى تنفض أقول لفريد أن يدفع لها ما تشاء. «حرام مسكينة واليوم الوقفة». سرنا نلحق باله التي كانت رشيقة ورغم سمها، تب فوق الوحل والتراب والحصى كأنها غزالة وهي تحمل ما اشتريته بيننا تركت السلالات لفريد وولده واخته التي بدا عليها الضجر والتي وجلت نفسي أسير إلى جانبها. كانت تنظر في ساعتها وتسال رأيي في إذا ما كانت الشمس ستظل غائبة، لما سألتها لماذا، قالت همس: «عايزه روح النادي استحم واتشمس». ابستم لها، كان الضجيج يكاد ينفث طيلة الأذن. قرقعة العناجر وهدير بواري الكلاك حيث تنتشر النساء في الحواري والطرق العسيفة والفسحات وبين القبور ويطيخن، بينا نخط سراج الأولاد بأصوات المرقول الذين يتقلون من قبر إلى آخر ويدخلون ويخرجون من القبور الغرف التي هي للمالكات اليسيرة بمحاول للمرقول رفع أصواتهم بلا فائدة. ولولا تركيز السامعين بكل حواسهم لما سمعوا شيئا، إذ كانوا مطمئنين على منطة على الزرع بين أمه كان هناك مرقولون شبان يستندون إلى جدران الخوف لمخاطبة والي المغائر يملأ. رأيت أم فريد ترقش في القروش من مغري. إلى آخر والكل يبعدها بالمرور على غرفتها بمحاولة الضيق، وعندما تقدم منها شاب مغري يعرض نفسه، تصمتت لاختلاف عنه. سألتها فريد بغضب من سب رفضها، فأجابته: «وشواب المعجائر عند رجم أكبر. روبا لأن الوجوه الشابة لم تكن تحمل البؤس والأسى كوجوه المعجائر».

دخلنا باحة الجبينة. وكانت ثمة قبور بيضاء وزهرية مرخوفة الشواهد. قال فريد أبي جلد والده وأخوه، وقد طليوا دفنهم في الجبينة التي يبدو كأن أحداً يملكها بالله، وروى لي غرسانا الحضر، ثم انجهننا إلى الشرفة حيث كانت المقبرة تنفض بالمعائلة وبمغري. ويصحون البيلج والخياري واليوسف افندي. وكانت سفن النخل تزين القبر أيضا. تسالمت: «لماذا تجلس في قرة القبر؟». رأيت خيبة الأمل ثم الغضب على وجه أم خطيبي، التي لم تستطع إخفاءها. فاسهلت الحضور قائلة: «لازم تكونوا بتو هناك». وما أحباها أحد. بل للعشي وقفوا يرحبون بنا غير آبهين للمغري: «عارف فريد الثلاث. جد فريد. زوجا المعتمين ولولادها، ثم أقصوا لنا أمكنة على كراس خشبية شوهاها الزمن والنسيان. جلسنا كلنا، ما عدا أم خطيبي التي انحلت فترش على القبر سفن النخل حتى كادت تنطيط كله. ثم أخرجت الكمك والخبز والبيلج والخياري واليوسف افندي وأكواب الشاي. ثم وضعت بعض الكمك والبيلج في كيس، وأقريت من المغري تضعه في يده. توقف للمغري عن التلاوة، وقمت شاكرة، ثم مذ الكيس إلى ولد أبي جلس عند قدميه،

فألقاه الولد، وكان يمدّ نفوداً من ورق ومعدن قبل أن يضعها في جيبه.

بأدته أم فريد تسأله كم يأخذ من كل عائلة، أحباها الولد بكاء: «حسب الوقت إلى عايزينه». «يعني كام؟ زي العام اللي فات؟». أحباها بيحث: «العام اللي فات فاته» ثم ذكر وهو ينظر في الكيس ميلها شهقت له أم فريد، وعلفت: «زي فضيحة دكتور». التقت فتراتي بنظرات خطيبي، وكاد ضحكنا يحدث صوتاً، ثم سمعنا جلبة قبل أن يطلى العقبير ومعه شيخ. لما سمعنا التلاوة حاول الشيخ التراجع، لكن أم فريد أسرعت نحوه من يده. رغم استنكار العائلة فادته إلى حيث تجلس ابنتها بينا الشيخ يقول: «لا يجوز أخذ من نصب مغري» فأجابته بضيف خلق: «انت استريح. هو حناخذ نصيبه وأنت احتناخذ نصيبك». أطاع الشيخ، وجلس يستمع إلى زميله، ويترأس رأساً ثاراً بينا ظهر الانزعاج على وجوه العما، فتهدت احداهن، وإدبرت الأخرى وجهها. قالت أم فريد: «هو مش كل يوم عيد وامواتنا إن شاء الله يدخلوا الجنة». ثم اقترت من المعبر تمتن له الخير وتعد له القود بصوت عال وهي تصعها في كفه ثم تقول: «مش ندير صهرنا من ها وينتبع الباب من ها؟» أحباها الفقير: «السلاح شغلته ايه؟». دوت: «لأن انت عارف قصدي. لي سمعنا إن الضفير السابق كان يؤجر مقبرتنا. كان عاملها زي اللوكانده». قال الضفير: «عشان كنه صابر قفنا سابق. أنت عارفه حتى أنا ما غلش حتى الأولاد يتمشوا من هنا».

فكرت في أن الفرج قد اقترب عندما تغلقت لي أنني رائحة الكباب والكشم من الخارج. ونفض المغري الضفير بجوه ولده وأبتدا الأخير بتلاوة الألفية. دوت بنظري في المقبرة - القرفة. في الوجوه، خاصة العما اللواتي كن يتقلن بنظرات بيني وبين أم فريد واخته. لما قلتي نظراتنا كنا نبادل الأبتام كم تقول لبعضنا: لا بأس إذا كانت أم فريد صبية، وأما لا علاقة لي بها، وفريد يحب بيت العائلة وكان أبي يطيع إسه. وما أن نتحجق للمغري، حتى بدأني احداهن بأننا لم تدرك أني هذا الجبال ورغم الأوصاف التي سمعناها هن، وأنها لم تحضر حفلة عطلتي بسبب المرض. سألني الأخرى إذا كنا وجدنا شقة في أي منطقة تفكر في السكن. كنت أجيب عن الأسئلة بكل برادة في البداية، لكني شرعت من حركات وجوههن ومن تدبر ففعلت لأم فريد موضوعاً حساساً لدى أم. وعلنا تدخلت لم فريد قائلة إنه لا لزوم للمعجلة واستنجا شقة، وإن بيننا هو بيت فريد وغرفة واسعة، وعندما أجبت بأننا تفكر في إقامة عرس بسيط ندعو إليه الأهل فقط تدخلت أم فريد قائلة كأنها لم تسمح ما قلته أننا سنحتفل بالمرس في أكبر فندق. ولما قلت إن فستان زفالي سيكون أتبينا يعود عمره إلى العشرينات، لم تستطع أمه أن تتركها من أجوبي. ثم افكرت أن الحارة مقربة بين أم فريد وبينهن وتدمت لكل ما نقرضه، إذ لاحظت من نظراتهن التي تبادلها عقب كل إجابة بي وأستلشن البطنة ما يرسين إليه، وأنهن يستمعنني رصاصة ليمبئتها في قلبها. اعتراضت أم فريد بصوت أشبه بالصياح: «أعدوا بالله! فستان حد غيروك لسه تلبس بعركك؟ مش معقول». ثم سألت احداهن لتزيد الوجع في قلب أم فريد: «هو لوته ايضاً؟». صاحبت أم فريد: «لا أبيض ولا أسود. مش معقول الكلام ده. لازم ماريض تحطه. أنا وعدتها بعدين نزرعه». علفت

واحدة ضاحكة: «تزعج. الشغل فوق رأسها، اتربها تبسطه. صاحبت أم فريد: «أنا عاوفه غيرتكم لأن ماريز حبيب الفستان». نسبت لوهلة أين أنا ذاك كنت الجدران رماوية، وقد سد الحضور القريبوكراسهم. كذلك سبغ النخل. وبدت الجلسة كأننا في صالون. تدخل والد فريد، كذلك زوج إحدى العيات، يوقوف كل منها خلف زوجته، ثم مدل والد فريد الموضوع قائلا: «الخدمو مش جعاعيلها للغير؟» أجابت: «نيسيت. ينسلي لملت ان شاه الله؟ ثم حسنت في أذنه شيئا. ولما لم يلق، قالت: «مين عايز شاي؟»، ونجعت صوب الجدار حيث لم الاضط وابور كاز صغير عند الزاوية من قبل. وأبعت قهقهة: «ياه رايكم لو توسع المقبرة؟». تزيد غرقة ومطبخ صغير وحماء، بل أجهك الكال في احاديث جانبية، فصادت تقول: «لازم توسع المقبرة وايو فريد موافق. قلتي ايه؟» أجابت احداهن مبكرة: «توسعي؟ عيالك شقه وعازبه توسيعها تقويي نشترتي شقه ثاتية وقبور الناس تعمل بها ايه؟» قالت أم فريد: «اللي قصصته، لازم نشترتي مقبرة قديمة مهورورة. وتلففتها أخرى: «وموتانا بختلوا مع امورات تايه. ايه الجسد ده؟» قالت أم فريد: «افصدي نشترتي أرض حتى لو بعيدة عن هيا شويه»

اختلطت الأصوات. يتهاوس بسخرية الولاد العيات وأبعت فريد. سحرية يقرب فريد من يكوب الشاي. لكن صوت أمه ما زال يمسأل: «قلتي ايه؟» أجابت واحدة: «وتقول ايه؟ ما حشش هاشي لخاضيف القبور والاحوال يعني...»

شجعت أم فريد بالتصاغر: «الحمد لله شغل فريد صار قد الدنيا

و...
نظرت بخجل إلى فريد الذي هز برأسه كمن يطلب التهمة، وقال تواضع: «ياه لزومه الكلام ده؟»

لا بد أن أمه شعرت من جوابه هذا بأنه مع عائلته ضدها، لكنها قالت: «وهي الله يقدرك على الصبر وقد تفقد للمقبرة الجديدة» وكأنها بصمت قد اكتسبت قوة تحولت نظراتها إلى نظرات قلة انتصرت وهما هو الفأري بين يديها بعد أن لاحتها طويلا. لكن نظرات الاحريات الشرسة خلطت منها الفأري: «عازفين فصصك. عازبه تقولي بالصالونات صار عندنا مقبرة جديدة كبيرة... فيلا... زي مقابر فلانة هائم...»

صاحبت أم فريد: «استمعدوا حيزور الترية ويقعد هو والقصور؟ لازم يكون عندنا غرقة تمود». تدخلت العمة: «وما هو كان نفلد تقعد بالأودة إلى حضرتك سكتي فيها الغفير».

دافعت أم فريد: «وعل الأكل هو لوحده مع مراته. مش أحسن ما نغتها عيلة وصغارها ينظطوا زي الساعدين على قبورنا، ويمدلين ما تقدرش نطلمهم...»

قالت العمة باستعلاء: «وفيهيا ايه الواحد يندفن في الجنة؟ لازم يعني في الأودة؟»

صاحبت أم فريد: «جد أبوك حب يندفن بالجنة وهو حر. أنا وبعيلي عازرين نندفن في الأودة».

تدخل والد فريد هاسا كأنه يفتي سرا: «واسمواحي، الأراضي أصبحت ناز. صارت شقتي سكن وسالا لما عيلتنا تكون بأمية المائلات الأخرى؟...» أجابته اخته: «وأنا عاوفه...» يس معقول

اتنو تدفعو ونحنا نتكفف؟ أنت عاوف الولاد في الجامعات والاصاط والحمو... تدخل زوجها: «وأنا استمد على أي حاجة تقربوها» كأن أم فريد تضايقت بجملة زوج العمة إذ قالت: «على كل مرارتك مش حاتفن هنا. حاتفن عيلة جوزها».

تجاهلت زوجها كلام أم فريد، وقالت: «بصوا، شوفوا كده، المقبرة كبيرة والشي مساحتها مش قليلة».

لكن أم فريد وصلت جوابا لطيفي على وجهي وأثاري رغم اني كنت طوال الوقت لا أصدق ما يجري بين العائلة من دسائس وتصلبم حول القبر الهادي، في الوسط، وأولهم نفسي بأنهم لا شك يمزحون، وإن كل ما يقال لا يدخل في به. حتى مساعدة فريد للحادثة لهم. إذ وقفت أم فريد في وسط الغرفة تذكر اتساعها قائلة: «ولا مش كبيرة زي ما يتصور، فيري وقبر ابو فريد، وفريد حبيب التين وكيان حبيب الولاد...»

خفت من الذي تقوله. لم أحسب الموت بعيدا كما من قبل وبأنه لن يمسي كما يفكر الصغار. ووجدتني أقول متصنعة المزاح: «وفكر بانورتنا ونحنا ما نجرؤناش بد».

عاد أبو فريد يتمسك بالحنة: «متقول الاسعار صارت نارا». أعرف أن الآخرين كلها علي، خاصة أمين العيات، يطيلن نجدتي لمن من يران أم فريد، بينا أجدني لا أقوى على النجاة بنفسي وأنا أكثر يلعن في أنه يوما ما سأكون داخل هذه الغرفة في هكذا قبر. ثم قبر فريد، وقبر الولادي، وفي أننا سنسني كلنا هنا، وولاد اولادنا أم ضيهم سيجلسون في هذه المقبرة يحسنون الشاي ويتناقشون ويكونون

البح

أجدني صبيحين وصباح السهال أيضا إلى الغرفة. أتى فريد لحجتي، وروحي في التلمن قائلة: «معقول تفكر دولوت...» أسكت يدي مهدتا، ولم أتهم كيف سمعت أمه جعلني هذه التي كنت لا أسمعها أنا، وقالت: «والأخبار بيد الله» أجبتها وقد ضاق صدري، من غير أن أعي الكلمات كطفل لراد أن يعاكس لمجرد العاكسة: «مش عازبه اندفن هنا».

ردت: «ده واجب. لما تصيري من العيلة لازم. حتى اهلك ما يبليلش يذيقوك عذمم».

شعرت بأنها ترمي التراب علي، فصحت: «لا. لا. وبهت أسرع إلى الباب. ولم تأبه أم فريد لصياحي وعذري، حتى عندما أسكت بي فريد وقال ما يتأبني: «ومسوقة؟» مسخنة تقول: «لازم نعرف باحسين اني اهل يعيش معانا لازم يموت معانا».

أملت من قبضته وركضت. حاول اللحاق بي. استمدت انظامي في الحوش. ووجدتني استند إلى قبر ريشا أحكم صندالي الذي كاد يفلت من قدمي. الأولاد يقذفون بالكرة ويلعبون غير آبهين لتعليقات المجاتر والامهات اللواتي كن يسخرن من عناء الطبخ. وأجسام الأصوات لا بد أنها ترعد ضيقا منجهم. غالكت نصي أخيرا، ريبا لرؤية الحيلة العائدية، ونظرت طر جيل يتسلم للفضاء جلعلا ما يجري تحته. وقتنا امام السيارة. عرفت بأنه علينا أن ننتظر عائلته. شعرت بأنني أود التخلص من يده التي تشد على يدي. أشحت برجعي أنامل الغسيل للشور والطشت الفارغ الذي استوى على هذا القبر. وبعاء الطعام على القبر الآخر وكأنه طولة، والناس الذين لجأوا إلى القصاب بسبب أزمة السكن، واتخذوا من مقابر



مر كل شيء .. كل شيء .. انتماضي إليك ، تنصلي من هذا الانتماء ، انفكاكي عنك . وفيجأة وجدت نفسي في الطريق . لم أدر أنني كنت أسلك طريقاً وعرة ، ولكن أول حجرة تعثرت بها وأنا أغادرك ، ضربت قدمي بألم عرفت عمقه بعد أن صار الطريق بيننا مستحيلاً .

أنت لا تدري ما هو المستحيل ، وأنا كذلك لم أعرف أنني سأواجهه باستغراب في أول الأمر ، وبشك في حالة الغربة التي جرتني بعيداً عن فترة من عمري . من عمري ؟ وهل كان لعمري قبل معرفتك معنى ؟

توقفت عن الكلام ، هذه رسالة لا مرسل إليه واضحاً توجهها له ، ولا عنواناً معيناً تكتبه على الخلاف ، ولا طابعاً مقررراً ثمنه تلصقه . لم تترك الرسالة ، فاستكتت أن تكتب على ظهرها اسمها الكامل . وحينما فتحت عن عنوانها ، وجدت نفسها تكتب عنوانه هو ، عنوان المرسل إليه الذي لا تعرف تماماً كيف تزامن وصول الرسالة إليه .

قال لها بحواس الستة إنها مستشاق إليه . وقالت لها الأبواب التي طرقتها للوداع إنها لا تعرف انتماءها الحقيقي . ولهذا رأت الشاحنة الطويلة تعيق السير في شارعها اللامتناهي ، بكت .

لِمَ لَمْ تبتك قبل ذلك ؟ من خدعها ففرر بمشاعرها التي لا تعرف ، و ببراعة صدقها الضائع ؟

ضاع ؟ في استراحة صغيرة على الطريق ، كان صديقان ينتظرانها ، صديقة وصديق . قالوا لها إن رحلتها طال ، وانتظارها لها طال ، ووصولا الوقت تأخر .

كان يجب أن تفهم من كلامهما الذي أنها يجب أن لا تستمر في الرحلة ، وأن عليها أن تتوقف فطرة معها ، فمن الصعب كثيراً التصرف مع صديقين وفيين مثلها .

هل شككت يوماً في حبها لها ؟ لا ... لم تشك أبداً .

هل شككت يوماً في حبها لها ؟ لا ... لم تشك أبداً .

كان في قلبها بالنسبة إليهما يقين كبير ، لعله اليقين الأكبر .

تفكر اليوم في اليقين الأكبر ، عنوانه عندها تحتفظ به في زاوية خزانها التي تخفي فيها أشياءها الثمينة .

عائلاتهم أو جيرانهم أو المهجورة والمتأجرة يوماً شرعية ، يعيشون فيها حياة طبيعية . أرى اثنين تلفزيونات ورايوتات بينا لم فريد تريد مساحة أكبر للقبور .

لما رأيت العائلة تطل من بعيد ، شعرت بتكسي يلبس عني . أنا نحن عائلة واحدة . تعيش معاً ، نموت معاً ؟ لا بد أن والد فريد طلب من زوجته السكوت إذ هي لم تنس بكلمة منذ أن دخلت السيارة . أرادت اخت مصاحفتي ، فقلت تخبرني أن اخت صديقتها مصلحة اجتماعية ، تعد دراسة عن الأحياء الذين يعيشون مع الأسماك في المقابر ، وكيف أن النساء يزغردن ابتهاجاً بمولود ، ويسكن فجأة إذا لمحن اقتراب جنازة ، فتحتون زغرودن إلى ندب ، بينا يجالو الرجال معرفة من أي قبر تنبث الموسيقى أو مشرة الأحبار لاسكتابها . ولما انتهت الحنازة ، تعود الحياة الطبيعية . لكي لبثت صالمة . شعرت وسط صياحهم كأي النملة التي رايتها فوق أرض المقبرة تسير بلا هدأ لا تدري بأن روحها ربا مستعب بدعوة حياء ، وعرفت أنني قد عدلت عن الزواج ، وأني أغنى أن أنزل من السيارة الآن خوفاً من أن يتلعني فم أم فريد . وتراحت في القهات الثلاث كأي سحار من بنون مخبرينا رجة للشيطان . وفكرت في أن أقول لفريد إن سبب عدولي من الزواج ليس هو المقبرة وأين ادفن ، بل العكس فقد أحببت هذا الصخب ... وهذه القبور كأنها ملينة ملاء سليمة ، وأنا لا أحب الوجلة حتى في حيالي . وأجفني أراجع من جعلني هذه وينظر العائلة في المقبرة يسكن عقلي ، وصدى الأصوات يرن في أذني . وأفكر . «انصد أحب الرحلة في حياتي وعيالي» □

ديززي الأمير

انتماء



■ يوم ودعتك ، أحسبت أنني أموت . لم أتر بفطرة احتضار ، ولكن الموت جاءني كأنني قد دعوته ، ولبي طلبي بسرعة . كانت كلمة بسيطة قد تقوحت بها لنفسي ، لم أدر أنك تستمعها بهذه السرعة وستلبي طلبي بسرعة .

الخط واضح جميل ، أنيق ، يتجمع حباً .

كانت تستعمل وصول الطائرة لنقلها . يا ويلها ، لم لم تتمر أن تأخر الطائرة فترة أكثر ، لم خافت من تكرار تأخرها ؟

لم لم تمس الزمن وساعة يدها التي تلاحق نبضها ، فيستابقان ، ويظهر الخوف أن لا تصل المطار ... وتصل المطار ويملن عن تأخر جديد ، فيصيرها الرب .. يصيها الرب ؟ ألم تدان القدر أكثر حكمة منها ومن انتاتها ؟

ألم تمر في الجوديل عاصفة ؟ البحر أترق والرمال نائمة والجبال صامدة .

أليس كل هذا دليلاً على الحفاوة بها ؟ ثم رفضت تلك الضيافة .

لورضيت .. لوسمعت .. أوأصنت ... لوفهمت

حكمة الصديقين حينما رحبا بها . لم لا تحب الترحيب والضيافة والعناق ؟

حينما نزلت السلم بالمصعد ، كانت تنطلع الى

قديمها وقدمها غائتاها . كان على قدمها ان تثبها

بأرض المصعد وترفضا التحرك

لو تسمرت قدمها هناك ، لبقى المصعد واقفاً ، أو

لعله كان يعود الى المصعد يدل المصعد : ألا معنى كلمة

« مصعد » معنى عكس المصود ؟

وحينما ألحت على المصعد بأن اسمه المصعد ، انصاع

لإصرارها وهبط بها و ... وتوقف للحظات قبل أن

يفتح بابها . كان يمكن أن لا تخرج من الباب . لعلها لو

فعلت ذلك ، لمصعد ثانية حيث تجد كل أبواب التوديع

تستقبلها بالأحضان . لم خافت من المصعد ومن العودة

ومن العناق والأحضان والقبلات ؟

الم تعود على كل هذا طوال سنوات طوال ؟

هل انتهت السنوات أم أنها هي التي انتهت ؟

سبب ما أتت بها وهي .. لم تكن ضائعة بين

السنوات . كانت تجيد السير على الطريق وصوت قدمها

يطرق الأرضة ويتوقف أمام بعض نوافذ المخابز

المشحونة بالضاعة التي تحب .

وتعود كل يوم محملة بالأشياء الجميلة التي تختار .

كان لها حق الاختيار وضيقت هذا الحق الذي سبّل لها

ودفعت ثمنه من عمرها الذي صار جيلاً بتلك الحقوق

المسلخة لها .

يوم رأت طائراً يحلق في الغضاء في سما إحدى

البلدان الغريبة ، سألتها صاحبة البيت : « لم لا تردين

على سؤالي ؟ »

فأنتهت أن هناك سؤالاً مطروحاً عليها ، فأدارت

وجهها وسألت عيناها .

أجابتها صاحبة البيت : « لم تكوني معي . أين

ذهبت ؟ »

فاحتارت بماذا تجيب . هل غيبتها عن خوفها من

الانتماء الذي تحشى ألا يدوم ؟ وإن هذا الطائر المحلق

في السماء الواسعة أفضل من كل الناس إذ لا حدود

توقفه ، وأنه يستطيع الطيران إلى ... أن .. إلى أن تصله

خرطوشة صياد .

موت سريع لا عذاب قبله ولا بعده . كان حراً

طليقاً يملك جناحيه ولا يحتاج إلى طائرة يخاف من مواعيد

اقلاصها وتأخرها ، فهو لا يخاف من تقدم وتأخر

المواعيد . هو يملك الزمن ، والصيد سيملكه ، ولكنه

يكون ميتاً ، فما أهمية نوع واسم المالك وهولن يحس إلا

أنه كان طيراً سعيداً حراً يملك جناحين يتحكم فيهما ؟

كتم من العناوين وأرقام التلغونات تلك في زاوية

الحزنة ؟

بعضها أسماء بلا عناوين وأرقام بلا أسماء ،

فكيف الوصل لك من قريده ؟ كيف نسيت أن تسجل

إسم صاحب التلغون أو عنوان الإسم ؟

الآن هي تلك أروافاً لأسماء عزيزة وأرقام تلغونات

طالما أوصلتها لأصوات من تحب ، ولكن ... لا عناوين

للأسماء العزيزة ولا أسماء للأرقام . هي لا تميز ما

الفرق بين الشريان والوريد ، ولكنهما ضروريان

لاستمرارية الحياة ، ولكن لم ؟ ما حاجتها للمعرفة ،

هي تحتاج إلى نسيان ... غيابه عن النفس ، هجرة عن

الروح ، ليعود إليها بعض صفاتها الذي عكره الدم

المتنقل بين الأوردة والشرايين .

عمليتها الشهيقة والفرير مستمرتان ، ولكن هل دم

قلبيها بقي ورناتها تنتفضان ؟ أليس في الجورغم أو غبار

يلوث نبضها فيرفض القلب الانتماء ؟

في الممر الطويل الأحمر الجميل المحاط بزهور من

شتى الألوان ، سألها بلهفة وهي تنظر إلى وجه تظن أنها

تعرفه : متى عدت ؟

أجابته : « أتذكر وجهك تماماً ، ولكنني خجلة

لنسيان اسمك » .

فرد باستغراب : « لو نسيت كل الناس فلا يمكن

أن تصني « .

لم تكن قادرة على لملعة ذاكرتها البعثة ، فطلبت منه بأدب أن يذكر لها اسمه لأنها اكتشفت في تلك الساعة أنها قد كبرت في السن ، وأن لذاكرتها ان تصف . بدا الاستغراب على الوجه ، مذكراً إياها بأنها نصحت ذات يوم أن يعود إلى مدينته ، ولكنه لم يفعل ، وذهب إلى مدينة أخرى وهو لا يدري إن كان نادماً على عدم الأخذ بنصيحتها ، وشاكراً لها ذلك .

أجابته : « ما زلت لا أدري .. لا أدري من أنت ولا أتذكر هذه النصيحة ، فهل عدت إلى مدينتك أم لم تعد . ومهما كانت النتائج فأرجو أن لا تنزع اللوم علي فأنا في هذه اللحظة قد ضيقت الطرق » .

في اللحظات التالية والساعات التالية والأيام التالية والشهور التالية ، زاد أساسي بالتصب من ضياع الطرق التي اتسعت أحياناً وضائق أخرى ، فصرّت أصعد أحياناً بدل أن أنزل أو أنزل بدل أن أصعد .

نظر إليها صاحب المحل القريب من مكان عملها ، وهو يتأمل قدميها ثم هس في أذن العاملة ، فتأملت قدميها ودخل المحل من دخل ، توقفوا جميعاً ينظرون إلى قدميها ، فأنزلت وجهها ، كانت تقبلي فردي حذاء غنفلتين .

حاولت نظيفة قدم بأخرى ، فلم تنجح في أخفاء أي منهما . تأملت الوجوه . لم تجد طريقة لمعالجة ارتباكها غير الخروج سريعاً من المحل . صوت قدميها يطرقان الرصيف وهي تحاول تخفيف الصوت لللا ينتبه المارة لقدميها اللتين تضمهما في فردي حذاء غنفلتين .

وحينما وصلت البيت ودخلت غرفتها فتفتت عن فردي حذاء ثابمة لإحدى الفردين التي تلبس فلم تجد إلا فردين مختلفتين كذلك .

ثم استغربت لأنها اكتشفت أن كعب إحدى الفردين أهل من الآخر ، وهي سارت كل هذه المسافة من دون أن يبدو العرج عليها أو هكذا خيل إليها ، وألا فلم يبدأ مظهرها طبعياً وساقاها ليست بنفس الطول مع الكعبين المختلفي الارتفاع ؟ هل تسير حافية ؟ فنعماها مركزاً لقلها ، ذهنها بدأ ضائعاً من دون قدمين ثابتتين .

على النافذة المفتوحة كان الطائر يقف ثم يقفز على الرصيف . استغربت . كان هدفاً سهلاً للصيادين ، فأين هم ولم تركوه يقفز فرحاً ؟ حاولت كشه يدها ثم بصوتها ، فلم يابه لها ، لعله لا يريد أن يرضخ حتى

لمن يستيهه إلى إمكانية اصطاده . ما شأنها هي ؟ إنه حر ، ويريد الاستمتاع بصوت تصفيق جناحه . ذراعها الملوحتان بالخطر لا تتيحان لها الطيران . إنه أدكى منها ولكم ما لا تفك .

الرسالة أمامها ناصة . لا توقيع لاسمها « هي » الرسالة ولا عنوان للمرسل إليه .

أتدري ماذا كنت أقصد بالانتماء ؟ إذا كنت تدري فأخبرني ، اكتب لي ، أنا في حاجة إلى من يعرفني بمعنى الانتماء .

لم ذكرت هذه الكلمة في القواميس من دون مدلول واضح لمعناها ؟ عدة عبارات لست أدري أيها الأصح . بيت ؟ مدينة ؟ صديق ؟ حبيب ؟ مشاعر ؟ التزام ؟ فارة ؟ مبدأ ؟

هل وجدت القواميس لتعرفنا أم لتفرقنا في متاهات الكلمات والألفاظ ؟ ولكن أليس للألفاظ معنى ؟ أنت تعرفها وأنا أعرفها . إذا كنت أنا غير صريحة فلم لا تصارحنني وترجعني من الارتباك ؟ غشى علي من الضياع ؟ من قال لك إنني لست ناثلة أكاد ألسي أسس ؟ لو شئت بين كل هذه المعاني فأيهما تختار لي ؟ أرجو لك الحذر لفظية وأنا مستعدة أن أتمك بها . أكتب اليك لأرتاح ، فيزداد ضياعي إذا لا استطع الشعور على عنوانك . لم لا ترسله إليّ لأبعث إليك برسالتني ؟

سحبت الأوراق من الزاوية ، وبمعشرتها على الأرض ، فاختلطت الأوراق المشكوكة بالديابيس بأوراق عليها عناوين وأرقام تلفونات .

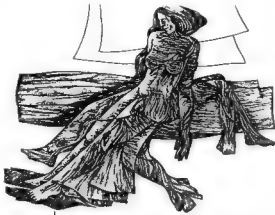
أيه تنسب لأي ؟ أيه يوصل إلى الآخر .

قالت : هذا حلم . لا إنه كابوس . يجب أن استيقظ . هزت يدها أحد كفيها ، فاستيقظت .

تأملت الجدران والنافذة والباب ، وتأملت كل أنحاء الغرفة ، فلم تعرف على معالمها .

ثم ... ثم تذكرت أنها تبيت في فندق . حاولت تذكر اسمه ، فلم تستطع . عادت إلى النوم لتكمل الحلم الكابوس ، ولكن النوم عصاها ، فبقيت تنظر إلى السقف علّه يجبرها شيئاً .

هناك كثيرون يستيقظون الآن وهم في أيرتهم وغرفتهم وبينهم وأصوات أفراد عائلتهم تتعاور ، وهي ... هي تبدأ نهارةً وحيداً ، تنتظر أن يكون سعيداً □



القناع

نجاة العنوتى



■ عيناان عسلتان تهمزان بجرأتهما تقاطع وجهه . وهو الجندى الموزم ينسحب متشاعلاً بقلم يسكه بأصابع غليظة متوترة ويجره على بياض ورقة خلفاً خريشات تنسج دوائر مغلقة بتدل منها فضاء الورقة مشوقاً ، ويخيل إليها أن دائرة طفقت عن لا وعيه تنطلق عليه هو فيلوح مستيقظاً بمنديل أبيض . لكنهما ما برحت تحديق الى وجهه باسحة عن الخط الذي يشدها إليه من دون أن تخفي منهاها شمانة والتذاذ باليدوات وهي تنسج وتضيق حوله وهو يصارع غنقاً برأزة عاتقة من ظفولة لا يستعيدها إلا على الشاطيء في مواجهة البحر .

فوق صخرة الشاطيء يجانباها جالسين . أصابع يسراه تداعب شعرها ويده الأخرى تفر بل الرمل وتذريه . يحشطن رأسه بيديه ويفرودياً . عيناان ترحان بالموج المنعكس على صفاتها . ويصير خفيفاً يذك أزراره الصدلة ويقفز على الزمل يقدمين صخريتين . ويدين ناهمتين لم تلسا قيدا وقضباناً ولم تتركاً بصماتهما على مقابض الخناجر ، دأب شبة ، والتقط هارة وضعا في كسها هامساً : (أترين .. كلالوة !) . وعلى ضوء زهرة ذهبية بدأ يتعزى برقصه زورباوارة من فراه غبارتي . وبابستامة عذبة تقبض عن عيني تنسج بياضهما للبحر ، يفتح المواء الذي يفتح قلاع الاسمنت . لكن طفل الشاطيء لم يستطع كسر المرأة المظلمة التي احتلت أعماق الرجل اللتب . هذا الذي يواجها حول طاولة في مقهى بنظرة ذاتية يسلطها عليها عندما يلحظ حقوبتها تنفتح للذخ حساب نادل أو التقاط سيجارة أو منديل أو ورقة ، أو حين تتحدث بإطراد عن الجامعة منافعة من آراء الطلاب ومطالبيهم . كان يقول لها بقم مزبد وعينتين التهمت نفاهما غشاوة سمكية فصارتا

تضحان خبثاً متضجاً : (عندك مواعيد كثيرة ، ها ؟ أنا أعجب كيف تجلس فتاة مثلك بين رجال كثيرين ، تكافهم ، تناقشهم ، لا تنهزم ، ولا تخطيء أيضاً ..) . ومع هبوب نسمة مائية باردة أطلقت من أقاصي صدرها زفرة نهتها إلى أنها نأت عن الطاولة بأفكارها ، ولم يمد تمييز رأسها ورأسه بين رؤوس كثيرة حول طاولات عديدة ، فالحليل أعلنت من قدومه مصابيح الكهرباء ومنذ حين أرف وقت تقديم البيرة . ولاحتلت انعكاس وجهيهما على سطح الشاي الراكذ بارداً في فينجانين استقرأ أمامهما في غفلة عنهما ! عاد رأسه إلى وأضحه الهادي فوق الرقبة السمينة القوية ، وأحست بتسريق التماع غيبة الحبيبة ينذ إلى روحها متسللاً من تحت شيمة تراوح بالنقشاع غير مؤكد ، وما أن حمت لتمسك بالخطيب المضي المتدلي نحوها حتى زحفت الغشاوة السمكة مطبقة على صفاء البياض الذي كفن الخطيط وواراه غلاماً خاطباً كأنه الشحم الفاسد بمنزجا بقاء عكر في قاع إناء محترق . هكذا صارت عيناان وشعرت للحظة بأنه قد رأس طفل الشاطيء على الصخرة وربطه إليها ودرجوها ليولوا عميقاً في البحر الشاهد . وأحست ببخار لرج بلاسم جلد وجهها . كان الشحم الفاسد يظني في عينه اللتين استحاتتا إلى لصين مدبرين . وفي حالة كهذه يكلع وجهه ، وترغخي هي في مقعدها متراجمة بظهورها لترجعه على مسند الكرسي ، وتحول عينها إلى وجوه أخرى متفتحة بروز الأسنان السوداء المتأكلة من خلف كثافة دخان مرتجف ، وعيوناً صفراء شحمية تغطر غباوة مفتضحة وتلتصع بأفلة وقعة مثل عيون القطط . وترى في ذات الوجوه الخضره المتبرية أفواها واسعة تدور فيها السنة حراء تمتد أماماً برذاذ بصاق وتنسحب جافة لتتعلق عليها شفاء غليظة ورققة وأسمة ودقيقة تمتد مطاطية صوب



حواش الكؤوس المترسة جقة . وإلى مسمها يتناهي صراخهم مزموجا بشخيرهم في كؤوس ترتفع ملأى وتهوي فارغة فوق طاولات مبسقة كذلك بقايا زبد وبصاق وثرثرة تسمعها الآذان وتلوكها الألسن يومياً في الشارع والحافلة والإدارة والجامعة . ذا كلام لا يجاوز الطاولة لكنه « المارة » يمنع الحقة احتفاليتها والجرعة نكهة مستساغة كي يتلطف المتملطون . وإذا يتفلق واحد من جيبويه يصحوا مدركا أن الطاولة لم تعد عامرة فيتناول مطفء بيده متوجهاً إلى المرحاض ليفرغ مثانته مما ترسب فيها هذا المساء ساهياً عن كل شيء بما في ذلك تبيكل أزرار سرواله . فيخادر المقهى متمايلاً وهو يردد لحناً شائعاً ويهسق ويتمسخط وقد يتقيا أو ربما تبرز في سرواله أو تحت عمود كهر بام مصباحه مكسور . وإذا يصل بيته يرتطم بجدار التوسل في عيون زوجته وأطفاله فيملن المول والملائكة ويوم مولده ، ولا يبدأ إلا بالندحار صوته إلى منخريه الواسعين مطلقاً صغيراً مربباً حتر الكراهية في صدر زوجته ونسب فزاعة طردت فراشات النوم عن عيون أطفاله البسة الذين انحسروا على حصير يبدأ من قوائم سريره حتى التبة حلاًماً رصفها الرعب متلاصقة في الغرفة الفخيرة الجذيلة الباقية.

استقرت عندها على يدين جبينين المنقرا داخل سروال جينز ضيق . تدرجت بنظرها إلى أهل تترى يدا لاحمة سمراء اكتشف ساعدها إلى الرفق بالأساور وأصابعها بالحوامات وانتهت بخواب حراء لامة توترت أمام وجه منتفخ أسمر توسطه أنف أطلس تحت مباشرة تورمت شفتان حراوان انحسرت بينهما لفاقه تبغ نحيلة طويلة ، وأحاط بالوجه شعر مصبوغ بلون أحر مصفر عند الجبين يزداد قتامة باتجاه قحف الرأس . وقبل أن يتنقل النظر إلى الصدر لاستكمال المشهد ، انفضر بنهوض المرأة المفاجيء مفتحة قارورة بيرة من أحد الجالسين إليها أو الجالسة إليهم محتجة بصوت أجش :

— أنت (...) أربعا وأنا (...) ثلاثاً فقط . وهذه الأخيرة من نصبي .

فاحتج الرجل دافعاً المرأة من كتفها الأمين :

— (يزيكى عاد ، السراوك فكتوتها . التواقر غليوتها . فاضلة البيرة . كل شيء ألا هذي ..) .

وبعنف انتزع القارورة من يدها ، فاختلط صوت ارتجاج الطاولة وما عليها بالصوت الأجش :

— (يا خسي أنت راجلي ولا شلوكا . وراس سي الحبيب اللي جابكنا الحرية ، غير ما نشتم لك ليلك

ونهارك .. يترزق ..) .

وصفقت بيديها مراوغة ، ثم بحركة سريعة اختطففت القارورة ثانية وصرخت : (تعيش الحرية ، تعيش المساواة ، يحيا الحبيب ..) .

فنهض الرجل متمايلاً بعينين تقحان شرراً وفم يطفح زبداً ولسان كليلي يتدلّى سموراً ، ويد تلجج بقارورة خضراء فارغة ، وخلافاً لما قد يتوقع لم يحاول استرجاع القارورة التي انكثت فوقتها على شفة المرأة السفلى ، بل انتحب بحركة درامية :

— (علاش غلوكي . آش يغشّل القليل اللي كيني . باش نشتم هومي يا ذبوز ..) .

وانطفأ صوته مع ارتطام مؤخرته بقعد الكرسي الخشبي وهامأة المرأة الخشبية .

هنا شعرت أنها على حافة خطر كامن في المكان . التفتت إلى الجالس قبالتها ، فراهها أن الرجل الذئب كان يراقبها وهي تراقب المشهد المحيط بهما ، يراقبها بعين مكررة تفيض أسئلة مراوغة ، ولا حظت أن منخريه يتسمان لأن يدها امتدت إلى الحفظة . ترددت قليلاً ، واستسلمت للإيقاع أفنية فيروزية أطل من الذاكرة . ومن هناك انشغرت الشاطيء والصخرة والوجه الذي أطل هذه المرة بنظرة سوداء وجين بارز تأملته بحثاً عن المكتوب .

— لماذا اخترت هذا الترتيب ؟ سألتها يوماً . فأجاب : كل شيء مكتوب على الجبين . أنا لم اختر يوم مولدي . لم اختر إسمي . وتواصل إهدامي فلم اختر عملي الذي فرض عليّ ..

قال إنه يكره عمله . وأنه مثل التهمة يلتصق بحياته فيفسدها .

— إلهيستي . أنا لم أعرف الاختيار يوماً ، أنت خلقت لاختياري . منمننا أنصحبك بالإبتعاد عن ذلك الدرب لا يعني هذا أنني أعون أو أكره بلدي . بل أنا أعاف عليك منهم ومتي .

يوسها اختلج فرح في أصمائها ، لكنه سرعان ما انطفأ . حدثت أمامها بحثاً عن رشة مضغية في عيني رجل اتحد بقتاعه اللثني عمداً إلى بين قدميه . نهضت ، وضعت مطفئها على كتفها ، وفي يد النادل ورقة نقدية (احتفظ بالباقي) . وغادرت المقهى من دون أن تلتفت إلى الرجل الذي ظل جالساً برأس منكمس . تلقائياً انفرجت شفتاهن عن ابتسامة بيضاء وهي ترتفع رأسها إلى أعلى محدثة نفسها وعصافير باب البحر المتأهبة للنوم :

وازدحم شارع الحرية مدوياً بأصوات قوية كالرعد ، وعصفت رياح الشباب بكل خريفي ويايس ، وأطلقت الصافير صحات الفزع وهي تنقل أعشاشها عن الشجر اليابس إلى الأفتان الخضراء . وفي السماء تداخلت ألوان وامتزجت حتى انعدام الرؤية .

كانت تستنقل خفاً صينياً وترتدي قميصاً وبنطالاً وترفع يدها اليسرى راية ، وتقدم ذلك السبل البركاني الجارف الهادر بين أضلاع المدينة التنتة . كان سيلاً يحرف تعقشات المدينة إلى آخر الشارع . وكان صوتها ينطلق ملتحماً بصرخة مدوية : (يسقط القناع . يسقط الظلام . يسقط الحجاب ..) عندما تأملت عليها عيون كبحار ملتصبة وفوهات حديدية جميعها وجهت إلى صدرها ، بدأ البخان يزحف صوب الحدير و يتساقط الميون ملتصقاً بها كالغشاة الحرة ، لكنها عيون الصباح تنفض الفئس منها مضية المسار غاشلة صدأ القمع صاحبة آثار الأدي القذرة عن الجسد المنفض مدوية من جديد بصوت طالع من أقاصي الأكم . وارتفعت برابيتها الخفاقة على كظن صلين صارخة : (يسقط القناع) . لحظتها أحست صوتها يقف في حجرها ، كأن بدأ صلبة تقبض على عتقا وتلويه . إنه هو . عيناه تطلان صافيتين يترقق فيهما نهر عذب . إنهما مهيئا رجل الشاطيء ، لكن يده توشه صوبها غدارة ، وأيد كبيرة سمينة كيده تدفعه من الخلف : (أطلق النار . أطلق النار . لماذا جدت هكذا ؟) كأنك منهم . إنهم يزحفون ، يقتربون من التمثال . أطلق النار .. واختلطت تلك اللمة ببريق أزرار صفراء مذهبة ويزات كاكيتية خشنة . وزحفت الغشاة السمكية ملتهمة بياض عينه . وارتجف المسدس في يد تبت عليها فجأة قناز من فراء أفيو ، والأيدي تدفعه من خلف ويده الأخرى تلوح لها : ابتعدي . إنزلي . لكنها صرخت بأعلى صوتها ملتهمة بالراية الحمراء . فتقدم السيل . وأظلمت عيناه وهاج كثير في حلبة . وكاد المسدس المتصع كقرن حاد يلامس صدرها . وصوتها لا يهدأ . واللون القرمزي الخفاف أظفأ عينيه اللتين تدنوان فولاذيتين تحفقان أنفاسها . والغشاة السمكية التهمت البياض بأكمله . ودوت الطلقة الصماء .

وامتزج بوميض الرصاصة التي اخترقت صدرها إلى القلب مباشرة وميض لمحمة يرتجف في عينه ليكسر الغشاة السمكية كاشفاً عن بياض يتسع لاتكاس بحر البشر . وضمت يدها على صدرها لتفوق على صدور

السمينة هدفة أصواتاً كصوت عصا المؤدب وهي تهوي على البلاط . هو الغاب إذن . وأدمتو الغاب الأول يتصارعون حول اغتصاب أول امرأة . هي القيامة والناس ساعة حشرهم عراة بعين تطل من قبعاتهم إلى فوق . همت برفع جسدها عن البلاط فارغتي منهاراً . إير كثيرة غمز جسدها كإبر كانت تنفرز في أجساد ساحرات القرون الوسطى . لكنها ساحرة أخرى لا تهزها الزوايج ولا النار تحرقها . كان آخر الأشباح يبتعد عنها . سكن الظلام على جدران الزنزانة . ولم تعد عينها تريان مشال الشترلك . وتساءلت : هو الذي انقض عليها . لم يبق أحداً غيره يقوم بالمهمة . لأنه اعطرها حبيته ؟ وهل هو رجل غيار على إمرأته ؟ وهل هي إمرأته ؟ هي ليست ملكاً لأحد . هي إمرأة حرة . وحريتها قادتها إلى هنا . ولكن هل حقاً فقدت كل شيء كما هددها الضابط قبل شهر ؟ نيران تشتعل في جسدها . دم ينزف من زنديها وصنقتها ووجهها . وأدنت أصابع يدها من جرح بعيد في أقاصي الجسد . ورفعت كفها لترى في الظلام إن كان هذه الدماء لون آخر ، أم أنه جرح كباقى الجراح التي سر بلت جسمها الذي تحبه من القدمين إلى آخر شجرة في الرأس . يلمع أنفاس شبيهة واست نفسها . إرادتها للإروها ، الجراح تنفل والجسد يهدد بخلاياه ويقاوم .

قباته جلست في المقهى ، حدثت الى عينه . لا لغة محببة ولا غشاة سمكة . كان خزيًا يكفي البؤيين ، يحنق أنفاسه ويلجم لسانه في فمه ، ألقب شفته كازاً على أسنانه . وزاده صنتها رعباً أظفأ الحياة في خلاياه . لم تأت على ذكر الزنزانة وما حدث بين جدرانها . سأل نفسه : من تكون ؟ من هي ؟ كيف تنظر إلى الأشياء ؟ لا هي إمرأة ولا هي رجل .. وكان التماعاً يترقق في عينه كدمعة ، واتسل من بين أسنانه أئين يحمل كلمات زادته خزيًا (سامعيني . حدث ذلك غضباً عني . لم أستطع أن أرى رجلاً آخر ..) فلففت وجهه ابتسامتها باردة أخروست لسانه وثلث قواه : (عما تتحدث ؟) . وكأنه صق ، وبدا متكوماً على كرسيه يهذي مردوداً (من أنت ؟) . ونادى النادل طالباً (واحد بيرة ..) ثم طلب زجاجة أخرى وأخرى وأخرى ، ولم يصح طوال ذلك اليوم ، واليوم الذي يليه ، والشهر الذي يليهما ، وكانت كل يوم تجلس قبالة — أو هكذا يتجمل إليه — ترقيه بعينين عليلتين نتحان عن وجه قد أحبه صاه يطل من وراء القناع .



على جنبها ، ليشة جلدها المرتخي برداً .

الشلج في الخارج . ونساء بدينات يرتدين فساتين
أعراسهن القديسة ، الموشة بغرز لتلاع ، وكشكشات
متهدلة ، وتخرمات منمنمة تطفر حول كروشهن
المتنفضة ، المزوقة عند خصور الفساتين .

كان عهد زواج الشاب صاحب الدار في غميم
المرموك . ورقم آخر شهر الحمل الظاهرة على زوجته
الصبية ، فقد ارتدت هي أيضاً فساتنها الدانتيل الخاص
سالفها ، يلتصق بتكويرة بطنها ، دون أن يغطي جال
بشرتها الوردية وعينها البراقتين .

كانوا سمداء ، أو أنهم يريدون أن يكونوا هكذا ،
رغم الشلج المساقط في الخارج ، والذي ما زال يث
رطوبته الإيطالية تحت العبة ، محاولا حشر جسده الصلب
وسط التجمع الذاتي .

أم العريس تحمل الطيلة ، تزفرد ، وتغنى مصرعة على
استعادة طقوس العرس . تدس إشاراتها ، وتلميحاتها
اللاذعة حول كسنتها العروس التي تتكاسل عن شغل
البيت . والعائلة عائلتهم الضدية كلها هناك .
الأب . الجدة . الأخوال . الأعمام . أولاد الأعمام ،
وأولادهم . الكنائين . الحماوات ، والأطفال .
والجيران . وجيران جيرانهم !

الصبايا قائمات قاعدات . الشباب يتململون في
جانبا اكتظ بهم في الغرفة . وأنغام شرائط الفناء
المرابي مطلقة من عقاقها حتى لتكاد أن تدك البناية
دكاً . أم العريس وحدها لم تلغث الى صحن المهلبية
المزينة بالورق المقشر ، بل إلتفت الى الصيوف تدعوم
الى الرقص ، رغم بكاء الصغار الذين يفركون أعينهم
نعاساً .

بغشة ، وسط العجيج الذي يملأ الغرفة ، همست
قريبتي إليّ بمباراة لم أتبينها الى أن رفعت صوتها
بالصراخ وهي تجربني :

— الأستاذ سامي المهندس . قريبنا . ابن العم

كثيرة . اغترشت الأرض . أحست بأنفاس حارة لاهته
تلفح وجهها ، وأصابع غليظة تلامس شعرها مستندة
رأسها . ولاخرمة طاردت عينها الفشاة وهي تتجمع
محقة في طرقي عينيها مثل دملة كبيرة ثم تنفقي . ورأت
خميلاً جامداً بارداً يتدل من كل عين ويلتحم بالدم
الساخن المتدفق من صدرها . ضغلت يديها على لحم
صدرها الممزق ، جاهدة أن يكتمل المشهد في عينها .
رأته يرفع السدس المصطفي يدها ويصرخ : (يسقط
القناع .. يسقط القناع ..) . ولحت القشرة الصفراء
تنشق على وجهه كاشفة عن لحم وردي طري ، ويده
ترتفع ملوحة بالسدس عالياً في اتجاه الأزرار الصفراء
اللامعة . وقبل أن يطلق الرصاصة في الاتجاه المضاد
سرت رعشة في جسدها وارتقت يدها كاشفة عن ثدي
مرفقه الرصاصة . وماتت □

سهرة

لسبابة بسدر

■ تلج . فراش أبيض يتحدر بهما
نام وسط الظلمة .

فستات الكسلس على السدرج
الإسمتي ، وباب موحد ، اتفتح
خشبه المستطيل عن غرفة واسعة
امتلاّت بأناس يجلسون على مدى



الحيطان الأربعة . نساء وأطفال في جانب ، ورجال في
الجانب الآخر ، كأنهم كانوا صامتين بانتظار وصولنا .
أو كان الباب إنشق عن مغارة سحرية عاودت استرجاع
حركتها بعد سكوت . نساء يتعلق الأطفال الرضع على
سواعدهن كمناظير العنب . مقابلهن ، يجلس الرجال
بلا مبالاة لهم المهودة في صمت وشبه انتظار .

وكانهم كانوا بانتظارنا . قبل حين غرة و شق
الصمت صوت موسيقى شرقية صاخبة ، وانحدرت
الألحان بطرب غامر من مسجل بدا واضحاً أنه مستعار ،
بسبب مضخمات الصوت المرمية بين أقدام الكرسي .
وقربه كشاف نور ساطع مسلط على « دربكة » نائمة

الدهشة

نهاد خليفة الجهاني



البعيد . تذكرينه ؟

— آ. شو ؟

— مات .

— معقول ؟ مش هو عايش في الكويت ؟

— لا . في دولة مجاورة . ظلموه من الكويت علشان

معندوش إقامة . تزوج وصار عنده ثلاث بنات .

لكن .. البقية في حياتك .

— شوحادث سيارة ؟

— سألها بجزع ، محاولة استعاب ضراوة الحادث .

— والا راح عالغرب ؟ مثل صهرنا إللي مات في

جبل الشيخ أيام حرب أكتوبر ؟

— لا هيك ولا هيك . اختلف مع مواطن على

إيقاف سيارته . رفع صوته على المواطن وشتمه . نزل

المواطن وضربه على الرأس لحد ما فقد الوعي . نقلوه على

المستشفى ... ومات .

— معقول ؟

— الضربة كانت في محل حساس في الرأس ،

وسامي حجمه قليل زي ما انت عارفة . بس الزلّة إنهازل

وبكى في المستشفى لمن عرف أنوسامي فلسطيني .

— ليش ؟ خير يا طير ؟

— قال هو ضربة ولم ينجّب أنومواطن عربي

من الدولة المجاورة المدونة . يكن لو عرف لاختلف

الوضع .

— أختلف ؟ سامي بقاته الرفيعة ، الضئيلة ، ونظائره

البشطاء السمكة ، لم يعد هنا أو هناك ، ليروي أو

يمكي أويقدم تفسيرات .

ولو !

وكانت الموسيقى تتصاعد . والحماة لا تكف عن

توبيخ العروس بدوانية دون أن تخفي فرحها بالطفل

الذي سيولد لأب ولحده حسب ائترافها . والعائلة

جميعها ، الآباء ، الأخوان ، الأعمام ، وأولاد الأعمام

والأخوال يتصاحكون ويدخنون ، بينما نظراتهم الحفية

تحتم كاسراب السنو على أجساد الرافعات الماهرات .

ومعهم ، كنت أمير مسافات الحنين . أنفوس في

نجاتهم الحارة لا تمتاع السعادة ، ولورغما عنها وعنهم ،

في هذه الشقة الضيقة ، على حافة المخيم البعيد . وأنا

استعيد طفولة سامي في الخليل ، وفراشات التلج تتساقط

على كتفيه أمام بيت جدّي الحجري في المنطف الأول

الى اليمين ، بعد سبيل « عين سارة » ، وقبل الوصول

الى « وادي التفاح » □

■ « إبراهيم .. إبراهيم » .

ونهب إبراهيم من نومه القصير

متصرفاً على الأرضية الصلبة

الباردة ، وفرك عينيه غير مصدق ،

وفرقه من فرط الدهشة والمعجب ،

فما الذي يحدث في الدنيا ؟ وهل

نمة تغير طرأ على خريطة الكون ؟

— « مالك تنظر إلي هكذا ؟ ١٢ هل أنت متعب ؟

أما زال الإرهاق يتملكك ؟ لا عليك فمالك

سيتحسن » .

كيف له أن يصدق أن الضابط الذي ينزع أنظاره ،

ويجلبده ، ويطفئ السكائر في جسده ، ويحرق شعر

رأسه ، هو نفسه من يمنو عليه الآن ، ويلاطفه ، ويحدثه

بهذه اللهجة وهذا التهذيب ؟ !

« — والآن انهض واسترح قليلاً داخل هذه الغرفة ،

وقبل كل شيء فالحمام جاهز في انتظارك » .

وحقق إبراهيم الى وجه الضابط مشدوها .

« — ما بالك لا تصدّقي » .

« — الحقيقة اني لا أصدق ما يحدث يا سيدي » .

« — بل صدق يا عزيزي ، فمذ الآن فصاعداً كل

شيء سيغير الى الأفضل ، ولن يصيبك الضرر على

الاطلاق ، بل اعتبر نفسك في ضيافتنا ، وسنمنحك كل

شيء تبتغيه . أما آثار الضرب والركل والحرق فهي

ستزول كلها حيث سندخلك مستشفى للعلاج ،

وستحسن صحتك ، ولن نجد لدينا إلا المعاملة

الكرمية » .

« — يا سيدي .. نفسي لا تشغلني كثيراً ، وما

يشغلني حقيقة هم أبنائي الصغار ، وزوجتي الشابة ، وأمي العجوز ، فليس ثمة من يقوم برعايتهم ويؤمن بأمرهم . إذا أردت أن تسدي إلي معروفاً فلتشملهم بمعرفك يا سيدي .

« — اطمئن يا إبراهيم كل الاطمئنان . والآن هيا خذ هذه السيكرة » .

« — ولكن قد تمنون الكسائر عني مرة أخرى » .

« — لا لن تمنع عنك أي شيء منذ الآن » .

« — سيستغير وجهه الحياة إذن ! لا بد أنتني في حلم » .

« — ألم أقل لك إننا سناملك معاملة كريمة ، ثم ان سجنك لن يطول ، وستخرج فور انتهاء علاجك .. هل نسيت أنه لم تثبت عليك تهمة ؟ » .

« — لا لم أنس يا سيدي ، فأنا منذ اليوم الأول لسجنني وحتى الآن لم تثبت علي تهمة ، ولكنني ظلت في السجن دون سبب » .

« — لا تحمّل همّاً ، فالحماس الساعن في انتظارك » .

ودلف إبراهيم الى حمام فاخر لم ترعيانه مثيلاً له طوال حياته ، فغسل جسده وأحارته ، وفادراً الحمام منشفياً حيث احتوته غرفة مرفقة الرياش ، والجدران والسجاجيد ، وبلغ هامة في المرأة وقد زلزلت الفل والهنان ، وشعر بنشوة النصر والمزّة ، وأحس برؤو الكرامة والكبرياء . أيام الشقاء مضت ذلك ، وولت سنون الجور والعنف .

وسحب منامة بلون زرقاء السماء من داخل الصوان ، ولم يحس بالجمع البتة ، واكتفى من الاضطر برائحته الشهية ، واستلقى على الفراش الوثير وهو غير مصدق . والتحف بلحف حريري ، وراح في سبات عميق لم يذق طعمه منذ زمن ورفرت عليه الملائكة بأجنحتها . الجنة هي التي تأويه . وعلى حين غره أحس كأن الفراش الناعم قد اختوشن ، وأن ثمة ما يهزه بعنف ، وأن أداة قوية تركله ، وفتح عينيه وفركهما ، فأبصر الضابط يركله برجليه ، وهو يزار :

« — انتهض يا كلب هل تدعي النوم أم تدعي الاغواء ؟ » .

وتبين الأرضية الصلبة تحت جسده .

« — كنت انتظر الافطار يا سيدي » .

« — كنت ماذا ؟ أي افطار يا كلب ؟ هل تغزح معي ؟ إذن خذ » .

وامتدت يد الضابط القوية إليه ، وجلدته بسوط جلدة ألجمت قواه ، وتقاطرت عليه أباد ، وقبضت عليه كقبضة الموت ، وحلته الى هيكل خشبي حيث عُلق جسده ، وباتت رجلاه الى أعلى ، ورأسه الى أسفل ، وأخذت الدماء تنزف من فمه ، وأفضه ، وكل جسده ، ويد الصلابة تهوي عليه تنزق كل شبر في جسده ، ولا تكف يده عن الجلد بينما الضابط يزار : « ألا تنوي أن تعترف ؟ » .

يرد إبراهيم وقد خارت قواه وأوشك أن يلفظ أنفاسه : « أتعترف بجرعة لم أرتكها !؟ » □



البرق بعد الرعد أحياناً

■ البروق تنزق السماء والرعد تفجر غمام الغفشاء وتنفجر في أذني صمماً . ما زالت الأمطار تنهر رذاذاً مستتبداً يكاد يحطم زجاج السيارة ويخترق معدن سقفها . صوت الصنح يدوي عالماً :

« الدولار الأميركي تجاوز عتبة الخمسمائة ليرة لبنانية » .

بحركة لا شعورية أضغط على زر المذياع لأخبره . طرقات بيروت تحت شلال المطر . بحر من الوحول يستقبل عتوة ثروة البحر ، يصبق مزابيل العاصمة . جفاف ناري يجتاح قلبي وكان الأمطار المنهمرة قد اعتصرت من جوفي .

أشتري زجاجة « صحة » لأروي عطشي ؟ سيل السيارات لن يسمح لي بالتوقف ، ولا أهل عملة صعبة لأدفع ثمن زجاجة ماء في وطن الينابيع . سأتحمل

إقبال الشايب غاتم





عطشي لأرويه من حنفية المنزل إذا جادت عليّ بجرة وعرفت سيفونية نغماتها التادرة .

الساعة تقارب الواحدة بعد الظهر . يجب أن أصل إلى المكتب قبل أن يغادره . فهو لا يصل إلى عمله قبل الواحدة ، وإن وصلت بعد الواحدة فمن المحتمل أن يكون قد غادر . لا أدري كيف يصل ومتى يعمل ؟

برد قارس ترتد في أوصالي . أحاول أن أستجمع غطاء أمل لأصفي بعض الحرارة على جسدي المرتعش وأصابني المجدمة تقريباً على دائرة القود . هذه المرة أشعر أنه سوف يقابلني و يقبل أوراقي و يحجب بحثواها . مرحلة جديدة ... أمل جديد . الردد تقريباً توقف . في الأفق ملاحم برق متوهج . أليس ممكناً أن يزورنا وحيداً لا يصبح رفيقه المدوي ؟

يتوقف السريعة . أشعل سيكارة حاولت أن أنفخ توتر أعصابي في سحب دخانها . أنظر إلى السائقين حولي . كل يحاول تنفيس توتره بطريقة ما . واحد بالأكل ... آخر يدوي قذائف المنياع .. ثالث ينتح باه ويد رأسه مستظلاً أسباب التوقف . أحوادث سير آخر يا ترى أم هواجز ؟ لا فرق .. كل الدروب تؤدي إلى المطحة .. مطحة الدقيق البشري .

طال الانتظار وكثير الجسر على كاد ينفج حيرة أيوب ؟ أحاول أن أتشغل بشيء ما . أنظر إلى المرأة لأتأكد من أن شكلي مقبول .. تسريحة شعري . لقد انقطع التيار الكهربائي في أثناء تحفيقه . استجرت بالكذب . اتصلت موظف الكهرباء واستعلمت بأن يرجع التيار ولو خسر دقائق فقط لأن هناك امرأة مصابة بالقلب عاقلة بالمصد . أعاد التيار بسرعة . كم هورقن القلب ومتي المشاعر هذا الموظف الجيب في هذا الزمان الغريب .

يكاد الغبار يأكل واجهة السيارة من الداخل و يبتلع وجهي في كل زفرة ، سأنتظها بنفسي غداً بعد أن تولت الأمطار المهمة من الخارج ووفرت عليّ ثروة . تحركت السيارة التي أكاد أدفع مؤخرتها بقدمتي . تحللل الأمر . بدأ السير يتنفس . شريط طويل .. طويل من السيارات على الخط الأيمن يبيت السير .. إنها إعاشة المحروقات من جديد وذبول الذل تجرنا وتصح بعين الشوارع جانبها . إلهي .. أصل لك .. أبتهل ألا يعترضني عائق آخر أو إعاشة أخرى ؟ يجب أن أصل في الوقت المحدد . الأمر عاجل ، وهروقاتي لن تسمح بإعادة الكرة .

مرة أخرى أفتح الراديو . الدولار الجشع أيضاً ! لقد الشهم حسين كبيرة أخرى هذا الصباح . ثأ هذا الفول الخفيف ! هذا يعني زيادة في أسعار اللحم أيضاً . يا لتجعد دماغي ! ليتني اقتنعت بمنتجات اللحام واشترت حاجتي أمس .

كيف ستعيش ؟ ما العمل ؟ ومتى النهاية ؟ هل سيتحول كل واحد منا وحشاً ينهش لحم جاره ؟ هذا ما فعله ذلك المسكين الذي تبع امرأة البواب وهي تعمل « صنيعة الكنية » من القرن ، فما كادت تضعها في المطبخ حتى تسلم بخفة ثلث جالع . سرقتها وهرب . إنها شريعة البقاء والاستمرار السائدة في الغاب : الأقوى هو الأبقى ! كم كان غيباً والذي حين غرس في عقلي أن الحسية للأمل والأفضل ! هراء .. لقد كان الأمل فساداً فعلوا له ؟ راح ضحية الشالية ، ضحية « القصصية » . ولم يكن يحمل في جيبه ثمن نعشه .. ماذا فعلوا له .. ولنا ؟

عقارب الساعة غطت الواحدة تماماً . عاد السير إلى التقهقر ، وعدنا إلى عتق الزجاجة . أكاد أنفجر . ماذا الآن ؟ ما سبب التوقف ؟ ربما هتوقف قسري قرب أحد الأفران المكتظة بأشلاء اللحم ، العابقة بزبد العرق وشوار الحريق ، والكل قم فاغر يتلهف على رغيف يزداد تحذراً ودلاً كلما ازدادت سمته ، وقل نقاؤه ! إنا يا رب من رصاصة طالقة تنفج من هذا المعترك لتستقر في معدتنا .

كيف سأتحمل هذا الانتظار ؟ لا بد أن أجد وسيلة . سأنتسل بقراءة الباطحات . « اللؤلؤ اللبناني طريقتك إلى السعادة » ، « تيك أوتاك جرب حظك عطرقتك بلصكي » ، « يمنع مرور الشاحنة فوق الشلالين طناً » ، إذن سأمنع من المرور على الجسر فحسبوني فاقت كل حد . حتى أن الرعد التي عادت تعربد في الجو غدت عاجزة عن تحمل عاصفة أعصابي المتفجرة . ماذا ؟ أسمع طلق رصاص .. ما الأمر ؟ أسأل جاري في القيادة ، لا شيء .. إثنان يحاولان التفاهم على أسبقية المرور . نعم لا شيء مهما ! إنه أمر طبيعي جداً ومتداول يتناجح هذه الأيام . وسيلة حضارية وسريسة للتخاطب .. إنه لغة عام الفين !

يجب أن أصل في الموعد . يجب أن أقابل المسؤول اليوم . لن أتحمل تكرار الرحلة . المغامرة غداً أيضاً .. وهل ما أصبوا إليه يستحق رحلة أخرى من هذا النتج يا ترى ؟ لا أدري . سؤال من السهل طرحه . الصعوبة





اقتضى الأمر إن أشرق قديمي فيها .. وأمشي .. تندفع من بعيد سيارة بشهور جارف .. أحاول أن أعاشاها ، أن أهرب من بصماتها .. الصبح بالخائط .. لا فائدة .. لقد تعمدت رمسي بالوان عجز بيكاسو عن تخطيطها .. أخيراً وصلت الى المكتب .. صعدت السلام وأنا أحاول أن ألتزم ما أمكن شتات أناتي ، وأهتف ما أمكن ظفرات الطين الوقع الذي راح ينساب على ثيابي وجواربي وحذائي .. بعد أن أصلحت ما يمكن إصلاحه ، دخلت وتوجهت الى غرفة السكرتيرة ..

الأستاذ مسافر .. مسافر .. مسافر .. طلاقات أقوى من الرعد الغاضبة اخترقت ضمام كياتي .. مسافر .. أو غائب .. كيف أحظى بهذا الانسان ؟ كيف استطاع مقابلته ولو مرة واحدة وجهه الى وجه ؟ كنت دائماً أتعامل معه بالواسطة .. يجب أن أقابله .. يجب أن يقرأ بشروعي هويته .. كلمات .. صرخات مكتوبة .. خيبة راحلة .. بالون أمل متقرب .. كلمات سطت .. غضب .. قزقة .. حرقه أتمشربها في طريق حودتي .. إلى السيارة .. الى الشارع .. الى المعركة عينها .. الى البيت ..

فجأة توقف الرد بعد هياج جامع .. توقف ليلتقط أنفاسه أو ربما ليلنهم .. وتشاغل المطر كأنه قد أهلك .. راحت السماء تزبح شيئاً فشيئاً طيات الغيوم التي أثقلت كاهلها .. فجأة ، لمعت لي فكرة بارقة : لم لا أقابل المدير العام بالذات .. أهل مسؤول في المكتب .. لم لا أقابل الرئيس ؟ فكرة جيدة ، نافذة جديدة أشرقت من جدرانها .. سوف أحاول ..

أعطي إشارة .. أتوقف على جانب الشارع .. أدير المقود لأعود من حيث أتيت .. إلى المكتب مرة جديدة .. أرى احتشاقاً في الأفق الأسود .. البرق المتوهم يخترق عذرية الضمام اللطيف .. ألتصق جيداً .. لا أسمع شيئاً .. لقد توقف الرد ولملغ مدافعه .. ألمع البرق فقط .. لم أمد أسمع صوت الرعد .. لقد انحرفت الطبيعة عن مسارها .. ليعلم أن يأتي البرق بعد الرد ؟

من يديري .. ربما .. وفي بعض الأحيان ، من غراب هذا الزمان ؟

تكنم في الإجابة والتنفيذ .. لتفترض أنني تغلبت عن مشروعي ، أحرقت أوراقي ، نبذت هدفي وترفعت عن تسلق طموحاتي ، وسجنت طاقاتي بين جدران نفسي .. ماذا بعد ؟ وكيف أحيا ؟ كيف أستقي في نفسي شيئاً من الأمل ؟ كيف أنألم ، كيف أبكي وكيف أضحك ؟ كيف أحيا وما هو طعم الحياة إذن ؟ ولكن ما الذي يؤكد لي أنني سأوفق اليوم بعد الحبيبات المتشعبة ؟ على كل سأحاول .. لن أتعادل ، سأسعى ما دمت أتنفس .. غريبة أنا ! ولكن من قال إنني وحدتي في هذا المجال ؟ أوليس الكل كذلك ؟ الغريب هو كيس العناء هذا المسمى « إنسان » ، إنه حقاً معجزة الخلق .. عجيب كيف يتألم سقوطه ويحرق في غرقه .. إنه العابر الدروب والمؤقت الدائم .. فلولا شرع الأمل لتحطمت سفينة الانسان أو لما كانت هناك سفينة أبداً .. حاسة الأمل هي الحاسة السابعة التي دسها الخالق في الانسان فكانت سر الخلق في بعث الانسان ..

زهيق أبواق السيارات من خلفي .. من أمامي .. من الجانبين .. يدي غصوباً ، مهدداً ، متوعداً .. يكاد السائقون من حولي يتزعزون رأسي ويقولون طوبى أدنى ما بالي ؟ الأسرح وأنسى نفسي في هذا المترك الخطير ؟ لقد سبقتني السير .. أهب مذهبة عن استغاثتي لأعود مغلولاً الى الحقيقة .. الى ساحة المعركة .. الى معركة السير اليومية .. أضغط بسرعة على دواسة الوقود وانطلق هاربة من سهام الميون الغاضبة التي تنزفني صدري ، في رأسي ، في وجهي .. أهرب مذهبة .. أهرب بعيداً ، أنطلق كالسهم ، أنطفئ يساراً وأسير في حارة فرعية لأخلص نهالياً من سطت نظراتهم .. الساعة الواحدة والرابع .. أعود الى طريقي الرئيسية .. أخيراً ، أقترب من المكتب .. إنه على بعد أمتار من هنا .. يجب أن أجد موقفاً لسيارتي .. لقد أصبحت مدينة بيروت على شاكفة ساكنيها .. سجن .. سجنه قفبان وسلاسل وسدود طوقت شوارعها وأحياءها لحمايتها .. تفافرت الحواجز من هنا وهناك لإحكام الطوق وخنق أنفاس المدينة وأهلها .. لا مكان لسيارتي في بيروت .. سأبحث عن موقف عام .. مهما يكن بعيداً ، لا يهم .. سأمشي .. حتى لو اقتضى الأمر أن أمشي نصف المسافة التي تفصلني عن منزلي .. لن أعود خائبة هذه المرة .. المطر ينهمر بغزارة .. لا يهمني .. نسيت مظنتي في البيت .. سأضع حقبتي على رأسي .. الطين و برك الوحل وقيضان الطرق بسبب انسداد المجاري .. لا يهم .. سأمشي لو



شجرة الشر

حورية البدي



■ عندما قالوا إنها « أمازونة »
إعترضت . قلت لهم إنها ليست
شجاعة ، ولا تملك صفات وقدرات
المرأة المحاربة .
— وجراحنا ١٩
— نحتاج عليكم جارية .
— نحن نستحق وجع الكلمات . وجع المصبي .
وجع الثبال .
— رفيقاً بأنفسكم لكي نجد السبيل .
— وهل ميثا هذا الرشيد الذي يهد السبيل ؟
— لنبحث الأمر من جديد .
— نعم ، إنحنوا كيف عادت شجرة الدر . شجرة
الشر .

— إقنعوها .
بث صوت متوجس خوفه :
— لا . لا تقربوا هذه الشجرة فشكونوا من
الحاسرين .

...
وهي تزلتزع سيوف الرجال إنحنى ظهرها . لم
تبال . أولم تج الواقع . استمرت تحت السطى
نحوهم . تنزع السيف من جراب الرجل ثم تلقت .
تضع السيف في جراب الحمار الذي يطيء من خطوه
كي يظل على مقربة خلفها .

...
مالت كثيراً للأمام . إنحنى كميوز من غابر
الحكايات القديمة . نفس الملامح والكرمشات والشر
الأشعث . نفس الميوز الخبيثة والصمت أو صوت
كالفحيح . والإنحناء . التحايل . سلب الرجال
السيوف وطمع الضمائر والألسنة ، وقتل الرشيد .

...
قالوا : نعم . ليس ميثا الآن رجل يدعي الرشيد أو

ينتمي للسيوف الأصلية ، أو للسيوف الكلام . ليس ميثا
رجل ، فالرجال انزوا في الظلام من دون سيوف ومن
دون كلام . ليس جليبا ، ولكنهم يستحون التجرد من
القول والسيوف والمتعلق العربي السليم .

...
آه يا أيها العربي أصعبا . يا قريبا من القلب
والعقل . والمنسحب ذاك من حفرة الواقع المستبد . ذاك
الضمير الشفيف المترب بأعماقنا .. أغشنا .. يا أصيلا في
كل قلب ؛ تقدم واحكم .. تجرد وابتر ؛ وأظهر قوة
عدلك .. واقتل حتى التجسس في خاطري .. أقم دولتك
يا عمر .

...
إنحنى ظهرها مع خطوها . وزاد التدني مع ميلها ..
وصوت الفحيح يزيد . وصوت الكلام يفهم .. نظرت
إليها . وجدت لساناً له شعبتان يبان ويهرب .
تعجبت . خفت .. أشرت إليها . توجهت . جاءوا ..
ومن كل صوب ظهر قارس عربي أصيبل تجرد من
السيف والكلبة .. نظرتنا .. وكانت قيل على الأرض
حتى ارتقت على بطنها .. ومن قلب أيدي الصغار انتها
الحجارة .

...
لأن الكياس في هذا العصر والأوان قد كُشوا عن
ارتداه « القباقيب » الخشبية في أفدامهم .. فعندما
عادت شجرة الدر - شجرة القهر - للظهور - من
عصرها - في هذا العصر والأوان ؛ تغيرت النهاية ..
وكان قتلها - مع تغير زمان القصة وعدم تغير شخصها
وأحوالهم - بالحجارة □

لوان الشراب

سامية عطموط

■ انهمر الظلام حتى ما عدت أرى
عثة الليل .
تساقطت الهراوات على ظهري .
رأسي وأكتافي من كل صوب .
وقعت على الأرض مغمشا علي .
اسمع أصواتا آتية من بعيد . أصوات



صدر حديثاً

سلسلة الأعمال المجهولة

جمال الدين الأفغاني

علي شلش

محمد عبده

علي شلش

مصطفى لطفي المنفلوطي

علي شلش

الدكتور خليل سعادة

بدر الحجاج

معروف الرصافي

نجدة فتحى صفوة

يصدر قريباً :

سليم البستاني

ميشال جحا

فرنسيس المراس

حيدر حجاج اسماعيل

يطلب من القارئ



رياض الريس للكتب والنشر

Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge,

London SW1X 7NJ

Tel 01-245 1905,



جزاياتك تتحرك . لا أرى شيئاً . أحاول أن أتحرّك من مكانى . لا أتكن . يداى مشلولتان . لا أستطيع . أحاول أن أتنفّس . أبتلع التراب ، تقتله أحشائي به . أحتسّ ينقذ إلى أنفى وفمي . أزدرد في عاولة للخلاس منه . لكن أكوأماً أخرى تندفع إلى حلقي . أسعل . أطمس . أشعر بيض الراحة وأغفو .

أصحو بعد حين على سرير أبيض . أحاول أن أنفض . أرفع ساعدي . ترتفع الكتف ويقي الساعد على السرير . أحسّ به يفصل من الكوع . تحبهم وجهي . شعرت أن ثمة أمراً ما يحدث . تفتت رأسي والنقاء عن جسدي . نظرت إليه . كان بلون التراب . رائحة التراب وطعم التراب .

لسنّه بيدي اليسرى . تفتت كجدار من رمل . أحسست بألم في ركبتي اليمنى . ضغطت عليها بأصابعي قليلاً . انفصلت الساق عن النخذ . تفتت الشراب ما بيننهما . ضربت جرس الاسعاف بقوة . جاءتني النجدة . مرض أشقر الشعر . ذو وجه أبيض / بارد / متجلد / جامد / لا يتحرك . لم يرمش ولم يتنفس بشقة . لم ينظر إليّ كذلك . فقط أشار إليّ بعدم الحركة ، وأحضر كيساً من الخيش .

حمل ساقي اليمنى ووضعها في الكيس . كذلك فعل باليسرى ثم بساعدي وجرتي الأسفل والأعلى . غلوت مكوماً فيه . لكن رأسي بقي على الوسادة يتحرك بحررية مطلقة . عيناى تدوران في عجزيهما كيهما شاماتا .

أردت أن أحتج . فتحتت شفتي . اندثقت كفه بقسوة . واقبلت فمي من مكانه . أصابني دوار سحيق . نظرت من النافذة . نظرت بعيداً بعيداً أقصى ما أستطيع . رأيت تلة من الأكياس ترتفع في الحقل ... بانتظام ... فأشرفت □

الجاهلية الثانية

الشقاقي والحضاري وانصرفهم الى الاهتمام بالشعر والمظاهر الثقافية من دون النص في الاصول .

ومن خلال اجتماعات مكثفة عقدت في البلاط الفرنسي خلال أوائل القرن السادس عشر لدراسة ظاهرة الانحطاط الثقافي الفرنسي ، أجمع الأدباء والمثقفون على أن الأمة الفرنسية تجاهلت تاريخها وأن المثقفين الفرنسيين لم يتصقوا في الثقافات والحضارات الإنسانية التي كانت تحيط بهم أو التي سبقتهم ، وكانوا يحتملون على الاقتباس وعلى التلميذات والشروحات المشوهة التي وصلت اليهم ، وفي تلك الاجتماعات صدر القرار

■ بنعت الفرنسيون مرحلة القرون الوسطى بالحمجية والانحطاط الثقافي والأخلاقي ، لأنه في تلك المرحلة نسي الفرنسيون ثقافتهم وانصرفوا الى التعامل مع القشور . وفي كتب التاريخ والثقافة التي يجري تدريسها في المدارس حتى الآن عن تلك المرحلة يجمع المؤرخون على أن السبب الأساسي لانحطاط الثقافة في العرسية في القرون الوسطى وحلال مطلع القرن السادس عشر يرجع الى عدم اكترات الفرنسيين بالعمق



ممنوع من التداول

أرض أكثر جمالاً - الربيع المزمع

رواية

منشورات : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٦

فيما يلي مقاطع من الفصل الأخير من

هذه الرواية الممنوعة من التداول :

■ مد لي عمر حراماً وألقى فوقه وسادة . خلعت نعالاً . رمى لي بيجامة قديمة . قال : سئني بالغرض . جلعت ملائسي للمرة الأولى في حياتي أمام مخلوق آخر غيري ، ثم لبست البيجاما واندست تحت حزام آخر أعتاده علي . قال : لا بد لك نصيب . سأحركك تمام .

ثم عرج من السفرة . أطفأ النور . أغلق الباب خلفه . غطت العتبة المكان . لم أكن راغباً في النوم ، فتحت عيني . أبصرت خيالات تتراقص في العتبة حتى امتدت العتبة . على الجدار كتابات لم أعيرها ، ومرة مكسورة عليها قصاصة جريدة هي صورة لم أتبينها . أفضت صني . وجدت صعوبة في أن أغمض . في بيتنا كنت أنام عكس الاتجاه الآن . العرفة تدورني . ظمآن أريد أن أخرج إلى الحمام . التعب ينخرق ظمائي . لا أقدر أن أنفوس .

الديبايات ولجند ينزفون إلى الشوارع ، يدخلون البيوت . إنفجارات وأصوات رصاص قرويب . ألقف فوق جدار حال .



تتمتع

فلم توفيق

أسقط للخلف . أنفرت ثانية وأسقط للخلف . يتلفني الجند بحواشيهم أو يلهيهم . أعود أصد . أتلق الجدار لا أقدر على التمسك من الجهة الثانية . قتل هائل يدفني للخلف . الأيدي السود ترتفع نحو . يسيرون إلي . يلقون كلمات مبهمه أو صياحا عالياً . بعد . يرتفع أكثر . أتساقط . يرتفع . أهبط . في الجهة الثانية جنود . أسقط . يرتفع صراخ . يتلفني الحراب . أفتح عيني . الصورة على المرأة سائلة من أحد أطرافها . صوت طليقات ترتد في السماء ، وطرق قوي على الأبواب . لم تكن أول الطرقات . كان عمر واقفاً متخفياً . وقفت مسرعاً . طلبت مني أن أرفع للغرشاء . لم أفعل . أسرعت أردي ملائسي . صوت جليلة قوية في الخارج . توقف الطرق وعلا صوت صراخ وبكاء طويل لطفل . سألوا في الخارج سؤالا . سقط جسم على الأرض ، ارتفع النحيب دخلوا الفرقة :

— من منكم عمر ؟

دون أن ينتظروا جواباً أسكه أحدكم من شعره . دلفوه بالبنادق . لم يظفروا إلي ولم يسلوني شيئاً ، عرجوا مسرعين مظا دخلوا .

خرج « عمر » ولم يرجع إلى البيت إلا مع حرب الأيام الستة . لم يعرفني عندما ذهبت لأحلم عليه .

عندما خرجوا به حل على البيت صمت مفرح ، يزيد من شهقة ألم عمر التي كانت تن أتبنا موسماً كأنه قادم من بطن واد . حرت ماذا أفعل . خرجت من البيت . جلست على العتبة . وبقيت جالسا هناك حتى جاء الصباح وجاءت حركة الناس .



الملكي الفرنسي التاريخي باحث على العودة الى الجذور الأساسية للثقافة الإنسانية بنصوصها الأصلية وليس من خلال الملخصات والتعليقات الطروقة بتصرفهم .

وصرف الفرنسيون عقدا كاملا من الزمن ينفرون من العلوم والشقاقت والحضارات الإنسانية التي كانت معروفة . وكان الشعار الأساسي لتلك المرحلة هو إهمال كل ما هو معروف ومكتوب وسائد باللغة الفرنسية في حينه ، والعودة الى النبايع والتوسع في دراستها وترجمتها .

وانصرف العلماء والادباء والشعراء الى التعمق في دراسة الحضارات اليونانية والرومانية والبرية التي كانت سائدة ومتوحجة في تلك العصور بينما كانت الحضارة الفرنسية تعاني من خلل وانحطاط كامين في كل مظاهرها . وماذا كانت النتيجة ؟

ثورة ثقافية قام بها نظام ملكي بلغت ذروتها في مطلع القرن السابع عشر ولم تخف حتى هذا العام . وكان من أبرز نتائجها قيام الثورة الفرنسية التي يخلل الفرنسيون خلال هذا العام برور ٢٠٠ سنة على انطلاقها .

وقبل عشرة قرون من هذه الظاهرة الفرنسية قام في الجزيرة

العربية رسول عربي يدعو الناس الى الاستئناق من الجاهلية التي كانت تتميز بالانحطاط في مختلف أشكالها ومظاهرها ، ونشر دعوته مبتدأ بالآية الأولى التي نزل بها الوحي وهي « اقرأ » . وفي هذه الآية التذكيرة التي تجسد بداية الدعوة الإسلامية ومنطلقاتها كان الضمور الأساسي هو القراءة والقلم والعلم ؛ « اقرأ وربك الأكرم » الذي علم بالقلم ، علم الانسان ما لم يعلم » .

وعلال عقدين من الزمن لم يترك الرسول العربي مناسبة الا وكان يركز فيها على أهمية القراءة والعلم . فكان يحث المسلمين على طلب العلم « ولو في الصين » ، كما كان يعبر على ان العلم هو واجب على كل مؤمن ومؤمنة . ومن أبرز الظواهر التي جاء بها الاسلام انه بنى الشريعة الإسلامية على « الكتاب » وأهدى المسلمين القرآن الكريم ، وهو أرقى وأصح وأغنى وأشمل كتاب عرفه الإنسانية جمده . وتجزئ بذلك عن سائر الأديان الأخرى بأنه يمتدع على « الكتاب » ، ويدع بحث على العلم والعرفه ، ويحث قبل كل شيء على القراءة . فقراءة القرآن الكريم أو الاستئناق الى تلاوته واجب على كل مسلم ومسلمة . وقد عز الاسلام العرب بأن

٤

خبرجت دون أن أدع أحدا . مشيت بطه إلى بيتنا . على الجدران حفر صنعتها الطلقات ، ورجاح عظم . لاح لي بيتنا من بعيد . رأيت أختي الصغيرة التي لحقت بهرجت إلى البيت ، كانوا متجمعين هناك . أسكتني أمي ببيتنا عظيم . أين كنت يا ولدي ؟ كنت أرقب في الجهاد . بجانبي أبي من حالي ، لم أقدر على إجابته . قالت أختي : هل علمت ؟ لقد قتلوا عرب .

لا صوت يخرج مني . حاولت أن أنطق بشيء ، أن أخرج حشرجة من داخلي ، لكنني صيرت قماما . غاب صوتي مني شهرا كاملا كنت أشك بأنه سبرع لي ثانية .

صوتي الرعد الذي يعصف في رقاق الحارة . صوتي الآمر فوق رأسي إخواني . صوتي أغنية الحب في أذن زينب . صوتي هذا كله انخفى ، لم يترك ولا حتى بمة تذكرني به . غاب مثل غيابه شمس الحمايكات خلف جدار مهجورة . تركني وحدي ، أحاور نفسي في كل ما معي ، وكل ما يحدث .

عسلت لي أمي حبيبا ، وأستقي ماء طويلا بحبر أزرق ، نفضت أبي في حلفي وتذوقت طعم تراب يخلل بدني ، صارت النساء يمكن أن أضي من الجليّة التي تشرق صوت الرجل عندما تعجز عن سرقته .

وأنا مهيم ، رأسي ثقيل مصدوع ، حزني لا أقدر على حل وجهي للمتعصب وبندني الكهلود لشراء زينب . أرسلت مع « عمود » إنها تريد أن تتراني وإنها مشتاقة لي وأكد إنها تبكي . لكنني لم أذهب لأراها إلا بعد أيام . لم تعملني

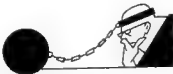
كلمات « عمود » ولا رسالتها بل حلفي الشوق للمؤمن الحراق الذي في . وقفت كمادني تحت بيتهم ، أشرت إليها . نظرت إلي أكادول مرر . « كنت أراها » تصدق لي أمامها ، ثم أشارت إلي بيدها : انظر .

وقفت تحت الشجرة التي تلقي عندها ، حاولت أن أخرج من داخلي صوتا . حاولت نطق اسمها ، كان يتردد داخل بدني كأنه الهدير لكنه كان أصغر من أن ينفخ خارج لساني . ما أصعب العجز ، ما أصعب الصمت في وقت يجب فيه الكلام ، كأنها الفيضوية ، غيبوبة الموت الأبدية . أوشكت أن أترك للكان ولأرجل ، أعرب من وجه إمرأتي الفورة ، أربع إلى البيت ، أسك ورقة وقلم وأكتب لها : حبيبي سارع لك عندما يرجع لي .

هذا الحائن الذي لم أعنه ، ليأت اللحظة واحدة من أجل صهيبي زينب ، لينمتعي لحظة أن أحكي لها ما أحب ، لأرى فرح وجهها الطفل ، فتحة الفم كلما قلت ما كلمة جميلة ، ليأبني لمرة واحدة ، حتى أخبرها كيف واجهت الدبابه لأرى الفخار يسكن عندها ، وضعكتها الرقيقة . ليأت مرة واحدة ، لأقول لها كم أحبها ، ولأراني أسكن قلبها ، ليأت مرة واحدة لأعسى اسمها فقط .

وجاءت كأنها مرشاة تطير تحوي . أسكتت يدها . ضمنتها إلي ، قبلت خدها الذي أعطته لي ، عدت نظرت إليها وقبلتها . قالت إنها مشتاقة . قالت أحبك ، أحبك كثيرا ، أشرت إلى فمي إني لا أقدر على النطق . قالت : أحرف وأحبك □





جعل القرآن عربياً . و يفخر المسلمون بأن القرآن شمل كل العلوم والثقافات الانسانية فقد « جمع وأوحى » .
لا أدري كيف يفهم مسلمو هذا العصر هذا المطلق الاسلامي الاساسي وكيف يفسرونه لا بل كيف يطبقونه ؟
بالمصادرة ، والمغالبة ، والتهميد ، والتكليل ، والسجن ، وأحياناً التعذيب ، لكل طالب علم ، لا يتماشى مع آرائهم أو معتقداتهم .

لقد انطلق الاسلام في أرجاء العالم في حصور كان خلفاء المسلمين والقبائلون على شؤونهم ومسيرهم يستعطفون العلماء والأدباء والشعقيين من كل فج و صوب بصرف النظر عن ميولهم ومعتقداتهم ، وكانوا ينفذون عليهم الرعاية والتشجيع ، فازدهرت الحضارة العربية وانتشرت ، وكانت الأمة العربية أرقى لا بل « غير أمة أنتزجت للناس » .

في ذلك العصر الذهبي للشعافة العربية ، خلد الشعراء والأدباء زعماءهم على مر العصور ، فمن كان يسبح بكافور الاغشيدي لولا شاعر عظيم كالمثني ومن كان سيده كرسيف الدولة لولا أبو فراس الحمداني .

وفي العصر الأموي كان شاعر كالاعطل يقف ثملاً أمام أمير المؤمنين و يتمدى سلطته ويجاهاً في مجلسه بقوله الشهير :
فجئت أجزر النبل زهراً كأنني

عليك أمير المؤمنين أمير !

ولم يودع لاحل السجن ولم يقطع عنقه .

وفي عصر بني العباس ، نهل العرب من مختلف الممارف البشرية التي كانت سائدة ، وكان الخلفاء يشجعون طلاب العلم على دراسة العلوم ، ويستقدمون العلماء من كل الحضارات الأخرى من فارس وبلاد الروم ، ويدرسون الحضارات الاغريقية والفلسفة . وشهد العرب نهضة لم يعرفوها من قبل ولا من بعد ، وانتشرت الفلسفة على نطاق واسع ، وطرحوا قضايا وتساؤلات في الفقه والعلوم ، لا يجسر متقف واحد في هذا العصر على أن يكتب أو يهاجر بها من دون أن يتعرض لأذى .

في تلك الأيام يوم كنا غير أمة أنتزجت للناس ، لم تقطع وقاب المفكرين ولا الأحرار ، ولا الفلاسفة ، واكتفى قادة الدولة الاسلامية بالتحذير والتشوير . وانطلق شعار من « تغلب شهراً تزندق دهرًا » . وهذا أقصى ما كان يجزى على الحكم به قائد عربي ومسلم .

كيف نستغرب لماذا نسير في ركاب التخلف والنمو والارتقاء في علوم هذا العصر ، ونحن على ما نحن عليه في زمن يشقى فيه المفكر ، ويشترى الشاعر ، ويطهده المجتهد ، ويسجن الأديب ، من غير ذنب أو جرعة ؟

الله ورسوله يأمروننا بالبراءة والطم ، وصناد الله يسفحون الكتب تهاً جهاراً ولا يرف لهم جن من خشية الله أو طاعة

رسوله ☐

صدر حديثاً

كتابان جديدان

لناصر الدين النشاشيبي

نساء من الشرق الأوسط

السياسة اسمها امرأة

الحب ، السياسة ، الجاسوسية ، الاغتيال ، الخيانة ، اوفاء . كل هذا عنوانه السياسة اسمها امرأة .

١٨٨ صفحة • ١٠ سنوات

للحيطان آذان

وللشوارع ألسنة

كتاب يهبط اللثام عن أغرب الأسرار المكتوبة في دهاليز السياسة العربية والدولية

٢٩٧ صفحة • ١٢ جيبها استرلينا

يطلب من القارئ



راييز راييز

Rad El-Rayyes Books

96 Knightsbridge,

London SW1X 7NJ

Tel 01-245 1905

Fax 01-235 9305

Telex 266997 RAYYES G.



استحضار الواقع أم استعادة الواقعية؟

لثاني هذه العناصر هو الانتقال الميكروغالياً ، والمتأخر أحياناً إلى المدينة ، وأساساً الباصصة .

هذا الانتقال بشكل « الاختراق الثقافي » الأول عند هذا الجيل . محرم الشباب إلى المدينة ، بحجة العمل أو استكمال الدراسة أو الانسجام ، دون نقلة ثقافية تنمير خلالها رؤية العالم ومعى الحياة ، وهم عصبة الاختيار الثقافي .

الجامعة والصحافة والسياسة ، ثلاث قنوات لتغيير رؤية الحياة ومعنى الحياة . وقد لا ير أحد أبناء هذا الجيل بالمقتدرات الثلاث دفعة واحدة . وقد لا يعرف منها سوى غفلة واحدة أو اثنين . ولكنه في جميع الأحوال يعيش المناخ المركب من هذه القنوات الأساسية في المجتمع ، وترسم في الوعي ، بمختلف درجاته ، اللاحق الأول لرؤية العالم ومعزى الوجود . وتتحدد هنا « الثقافة » كتكوين لا كمادة خام .

ثالث العناصر هو تحول هذا التكوين في حياة الجيل إلى ارتباط العلة بالسلول . تصبح الثقافة غالية ، ذات رسالة ، يتدغم فيها العام بالخاص . لذلك فالأرجح أن الأدب هو باب هذا الجيل إلى السياسة ، وليس العكس . وفي هذا الإطار ، فإن الجيل — على الأرجح — يميل نحو الراديكالية . وقد دفع الثمن سواء في المهدد المادي ، وهو لا يزال في بؤس الشباب ، أو في المهدد التوريدي وهو حليفه ، أو في المهدد التالي وهو من خصومه .

□ □

ينتمي فهمي حسين ، بشكل عام ، إلى هذا الجيل . تختلف التفاصيل بين الأفراد ، ولكنه يتفق في المخطط العامة . والاختلاف في التفاصيل إلى جانب حجم الوضعية ونوعيتها ، يضع هذا الكاتب في دائرة خاصة يتميز بها . وتكون هذه

أصل المصيب •
قصص وحكايات
الكاتب : فهمي حسين
القاهرة ١٩٨٩

■ ينتمي فهمي حسين إلى جيل واكب الثورة الباصرية منذ بداياتها الأولى ، أي أنه ذلك الجيل الذي تلقى تعليمه غالباً قبل الثورة . ولا أقصد بالتعليم هنا الجانب النظامي فقط ، بل أقصد الجانب الثقافي أيضاً .. فهو قد تلقى العلم من المدرسة أو المعهد أو الجامعة ، كما تلقاه أيضاً من الصحف والمجلات والكتب .

لهذا الجيل ظروف ومواصفات وخصائص انعكست على بنيته الفكرية عموماً ، وبنته الفنية خصوصاً حين اشتغل بالكتابة الأدبية .

أول هذه العناصر هو أن القطاع الأكبر من هذا الجيل قد ولد في بيئة اجتماعية فقيرة ، سواء كانت بيئة ريفية ، وهي الأغلب ، أو الأحياء الشعبية في المدن . هذه البيئة تشكل تناقضاً مبدئياً مع الاختيار الثقافي الذي أصبح « الحلم » الرئيسي بين أعلام هذه الفئة للوهلة من أبناء وبنات الخمسينات الأدبية . ذلك أن الثقافة الرفيعة .. المتاحة تنبع من مصدرين كبيرين : الثقافة الدينية والتراث الشعبي . ولكن الأمية العالية النسبة في الريف المصري والتخلف والفقر ، لم تكن كلها لتستطيع أن تهني الفناخ القادر على اكتشاف الواهب ، فضلاً عن حقها .





التحول
في الريف
بطيء
الانفتاح
يتخفى
في ظل الأرض
والعين
والأسرة والقبيلة

الدائرة من عناصر ثابتة وأخرى متغيرة .

وأول العناصر الثابتة هو ذلك « التحول » الذي لا تكاد العين أحياناً تراه ، لأنه بطيء الانفتاح في الريف خصوصاً ، ولأنه يتخفى تحت أسرار كثيفة من الثوابت والتحويلات على السواء . يتخفى في ظل « الأرض » وسيلة الانتاج الثابتة ثبات الطبيعة ذاتها ، ويتخفى في ظل « الدين » ، ويتخفى في ظل العلاقات الهرمية للأسرة أو العائلة أو القبيلة الفلاحية . كيف تلمس التحول في ظل هذه الثوابت الراسخة ؟ بل وكيف تلمسه في ظل المتغيرات للرباوة كالعلاقات وكالتقاسم ، كالتعليم وكالمواظف وكالجراز الزراعي وكالجبرية ؟

فهنيئاً حين أحد كتاب القصة الواقعية الجديدة التي ظلت صورة القرية المصرية الشائعة في ظلال الرومانسية الذهبية من عهد حسين هيكال إلى عهد عبد الحليم عبد الله .

يتبدى هذا « الانقلاب » في قصص هنيئاً حين من خلال العلاقة بين الكاتب والمكتوب ، فليست هناك المسافة الاجتماعية بين المبدع والقاص . في الماضي كانت هناك مسافة طبقية واضحة في رؤية القاص للريف . ولم يكن هذا القاص « كاذباً » ، بل كانت هناك حدود للريف وطائفة على الاحساس . وقد منحت هذه الحدود وتلك الطائفة صاحبها القدرة على رؤية سطوح الأشياء من أجل ، فإذ بها الشمسي والأشجار والطياف الوجوه . لوحة مكانها فوق جدار ليل ، ولطيفها زعفران البهار أو الكتب أو غرقة الاستقبال .

فهنيئاً حين يمزق العلاقة الرفيعة التي تحجب الرؤية العميقة ، بالزهر من جلال الطياف وجذبة السيف ، فإذا بالتحول يريخ هناك تحت الحيز والظل الجمع .

في قصة « علاقة بسيطة » تشبه على الفور إلى ثلاث شخصيات واضحة : عم عبيد البوسطجي ، والحمار الذي يركبه ، والصبي الأخير الذي يقاها بترتيب حار كلما تبصت الشمس السماء . الغفلة الثابتة هي تلك العلاقات التي تربط الصبي بوالده والخفير وهذا الحيز من المكان .. وهو حيز بشري ،

فهو يضم ناساً يتلقون عطايات وآخرين لا يعرفونها . حارة البوسطجي تكشف العلاقات التنموية بين الصبي وعم عبيد الذي يسهل أن يتخفف من البريد فيطيه الرسائل ليقوم بتسليمها إلى ذوها .

لا يقع الكاتب في مصيدة الليودراما التي قد تهر ابن الدنية ، فالرسائل يمكن أن تنقطع ، والرسائل قد تحترق على الضفائع . ولكن لا . فهنيئاً حين لا يدرك ما حوله بهذا الترق الضائع من الدلالة ، ليساعد الصبي عم عبيد في توصيل الرسائل ، أمين هو لا يتفهمها ، ولا أحد يشكو . إنه يتسل بحب الشمع الذي يمنحه إياه عم عبيد عن طيب خاطر . نحن نعرف الآن ، وبرفتنا عم عبيد أن هذا « الولد » كان طموحاً إلى أن يستكمل تعليمه ، يصبح « صابئاً » لولا العين المريضة التي حالت دون ذلك . إنه قادر على القراءة والكتابة ، ولكن هذا لم يمنع أبوه نفسه من معابرته بمعيه العواء ، فكلم بالأحرى « الميالي » الذين يطاردونه بالصياح والقرب بالوطوب . وكذلك الخفير عم مجاهد الذي يحرص به في أوقات بقلته القليلة . فهو نائم طالما أن الصلوة ليس في الدوار .

هذا الفنى إذن هو الصلوة أو الدلالة الكامنة ، والتي يستيقظ وعينا بها في موازاة « الثبات » الظاهري . أنه يستجمع في بنيانه الصغير هذه الصفات المكونة للمعنة ، الرامة والمرمز إليها . هو ، أولاً ، فسيح للتكلم . أي أننا سنرى العالم من حولنا من خلال هذا الوعي التامس أو نصف الوعي . ولكنه على صعيد القرية ذاتها هو الوعي . وهذه الرؤية العواء ، أي المظهرية للكنسية إلى من عرابها ، والكاملة في الوقت نفسه ، تكسب شهرة خاصة في السلطة . لولا العين المريضة لا استطاع الضلال أن يكون صابئاً ، هذه الأمانة لا تخبر حتى وهو يشاقب الخفير عم مجاهد ، ذلك أنه ينظر البوسطجي عندما تتوسط الشمس السماء فوق نهاية سور دوار « العمدة » .

هذا هو صيرورت التكلم أو أدلة تغير الدلالة الكامنة . حالة « الكمون » هذه يجسدها الكاتب بالتواتر لسردى الذي يتقاطع فيه التكرار بالتوقع . لقد فكّن من تخفيض الحواس الحيلة بضمير التكلم على التوقع ، عبر هذا التوتر الحثالي .. سطحيًا .. من أي معنى : مشافهة الميالي ، ومحاكاة عم مجاهد ، وكلام الناس من حارة عم عبيد الذي فاض به الكيل فوسج الحديث إلى عطوة : « أنا اللي يقولوا عليّ في بلدكم الكباشنة دي .. ابوها رزي بتاع مسيخة البدال .. تعرف يا واد أنت ، أنا عندي أكبر لولادي أسمن من العمدة بتاعكم و بقدر يرفه كمان و بقدر عاقل الحكيمه تولى في بلدكودي بشوية جان .. تعرف ليه ابني يتكلم .. واهو أعوزي حالاتك ؟ عشان أنا ما قتلوش أبداً يا أعوز .. وعشان أنا رفيت بحماري اللي مش عاجب بلكم » .

هذا التوتر المتقطع وللتقاطع يتمدد في كيان سردي متواتر وتتكوين بنائي متكرر . يعتمد هذا الكيان على العلاقة الرئيسية بين عطوة والبوسطجي . و يعتمد التكوين على جملة العلاقات الفرعية بين هاتين الشخصيتين وبقية مفردات الحيز البشري . وسنلاحظ أن « التحول » قد بدأ في اللحظة التي ارتبط فيها

صدر حديثاً

هموم مغترب

خواطر ساخرة

خالد القسطيني

تلم سائر مبالغ بأشاليب النكتة
ظواهر الحياة في المغرب .



دار النشر
Riad El-Rayyes Books

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ

٢٠٦ صفحات •
أجنحة استرلية

عم عبده بالصبي عطوة ارتباجاً يتجاوز توزيع البريد ، فقد حكي
 الغنى — الذي كان يشكو دائماً حاملة والده له — ان هذا
 الأب قد أراد أن يسقي الأرض التي يزرعها ، ولكن الصمة
 منحه من ذلك بحجة أن أراضيه لم تكن قد ارتوت . وفي ذلك
 اليوم ضربوا أباه حتى سالت منه الدم ، فعاد البوسنجي في اليوم
 التالي بالقطن الطبي وصيغة البرد وقال لطوة : « استعمل ..
 وسير كل واحد في الدنيا يد ياعده سته » . ولم يكف عطوة
 عن نقل مآسي القرية وأهلها إلى عم عبده . وبالطبع كان ضمير
 المتكلم يوجه الخطاب إلى الطرف الأضعف . ولكن عم عبده
 كان قد « تحوّل » من كراهية القرية وبدأ يعمل من أهلها
 التقود لياثيم في اليوم التالي بعض السلع غير المتوفرة . ولم يكن
 ضمير المتكلم متورطاً في العاطفة ، بل اختار الفردات المعادة
 من البهجة ، فهو ليس هامياً مستراً أو فاضياً أو مدحياً . ولكن
 عم عبده هو الذي « تحوّل » . وبدأت « الدلالة » في شخصية
 عطوة رحلتها من حالة الكون . وفي تلك اللحظة الحادة من
 الخاطف بين المتكلم والمخاطب أو بين الوحي واللاوعي أو بين
 الماضي والمستقبل ، كان « الحاضر » قد تأهب للاستيقاظ من
 براثن النسيان إلى رحاب الجديد . لم يأت عم عبده ، فقد
 مات . لم يأت الجصار ، وأما جاء « الجمار الجديد » ، هذه
 البسكة التي يركبها البوسنجي الجديد وقد فُضض اصطفاً عطوة
 ما في جمعة من خطابات . وشرع الخبير بجاهد في التعرض ببطوة
 الذي وصل به التحوّل إلى أصل ذراه ، إلى أقصى مدى ، حين
 راح يحكي برسمة « وأما لا أبوي أم أعود » .

هذه القصة التي أبدع فهمي حين تشكيلها من مواد
 الثبات والتحوّل هي عنوان المجموعة الأولى التي صدرت عام
 ١٩٩٢ ، ولكنها جاءت الآن في نهاية هذا المجلد . ولست أدري
 مقدار المصادفة ومقدار التصدي في هذا الترتيب . ولكنني أقول
 للكاتب غيراً فحسب ، لأنه لم يَخُصَّ حاله تقائيس الزمن
 الخارجي ، وكأنه أراد أن يقول — بالصيغة أو بالتصنع — هذه
 هي « قصة » الرجل الصوري الكائن والذي كان ، فهي قصة
 لا تحتاج إلى الرصد التاريخي بقدر ما يحتاج الثبات فيها إلى
 اكتشاف التحوّل . في القصة أكثر من رحيل : رحيل عم عبده
 وحوارته ، ورحيل عطوة . ولكن رحيل الماضي يختلف من الرحيل
 إلى المستقبل ، حتى وإن تقاطع كلاهما في قرية مصرية .
 لقد أراد فهمي حين يقصده أو دون قصد ، أن يختير
 « الفراشة » في آخر سني المائات ، فغير من المكان التاريخي
 للصوص ، وكان جيع قصص هذا المجلد قصة واحدة ، أو كائن
 الكاتب قد بدأ وانتهى من كتابة هذه القصص في نفس واحد ،
 أو كأنه لا يريد للتاريخ أن يكون أداة في موازين التقدير فلا
 يتشعق لنقص ولا يمدح النجى إلى ظرف زمان .

□□□

ونحن نستمر في قراءتنا للثوابات والتغيرات من داخل
 النص ، ولكن ليس من خارج التاريخ .
 لذلك نقول إن ثنائي الثوابت في عالم فهمي حين هو
 الصراع . وهل من تحوّل بخير صراع ؟ نعم ، فالتحولات
 ليكنياتية الفجائية الكمية هي التي تنمكس فيها

للبؤساراما . أما الصراع فهي آخر ، هونج التفاعلات الخفية
 والبسطية ، الاجتماعية والنفسية ، الفكرية والعاطفية . وقصة
 « نهاية الكلب مسعود » عتبة نموذجية لهذا « الصراع » الذي
 يسهم بإغالية في البناء الفني عند فهمي حين .
 مسعود كلب حقيقي ، اسم لا صفة . ينسب في الصفحة
 الأولى إلى « البهية » الذي مات . وكاد الناس يكرهونه لأنه
 هاجم الشيخ عبد الباري في الشادة الأخيرة بينه وبين أبيه .
 ولكنهم سرعان ما غفروا له حين ساعه الشيخ . وقد انقضت
 صلة تأليف بينه وبين عبد البهية ، منذ أن قطع بأسنانه الحبل
 من حول البقرة التي وقفت ذات يوم . وتحول التألف بين عبد
 البهية والكلب مسعود إلى علاقة شاملة بين القرية والكلب ،
 وأصبح كل بيت تقريباً له حكاية خاصة مع مسعود . وبعد أن
 كان الكلب حزينا لم مرت صاحبه ، وبعد أن كانت القرية
 تكريه ، انحطف الأمر وتألف الجميع .

سلاحظ أن فهمي حين له علاقة أدبية واضحة مع
 الحيوانات ، فهو يذعن منها شخصيات قصصية لا تقل أهمية من
 أية شخصية بشرية أخرى . كما سلاحظ أن الحيوان يتجاوز
 دوره « الواقعي » للأبواب ودوره « الرمزي » غير المألوف ، إلى
 دور العلاقة أو الدلالة الظاهرة . هكذا « مسعود » الذي يستمد
 أهميته الأولى من انتسابه إلى « البهية » ، وقد مات . ثم أصبح
 يستمد هذه الأهمية من « الدور » الذي يؤديه للقرية كلها .

أين الصراع ، وكيف رآه الكاتب ؟
 لفنحت البليبي هو أن « بيطة » أحد الفلاحين قد ماتت .
 وراح جسدوا يأكل دواكل ويضع أي كلب آخر من الاقارب .
 هكذا بدأ الجوار بينه وبين بقية الكلاب . هكذا بدأ العداء بينه
 وبين بقية الكلاب . ثم انتقل العداء إلى الناس ، وعادت
 الكراهية بينه وبينهم .

فهمي حين في هذه القصة وغيرها لا يترك الحدث على
 مجريته ، يتحرر بقانونه الداخلي . وها هنا يصنع به من الحالة
 البدائية أو الجينية ، ليزداد تركيبها برفقة الصراع بين
 « الثابت » و « المتغير » . يكشف هذا الكاتب دقماً في البنية
 الاجتماعية — الثقافية للقصة أن هناك هناك فجوة بين الثوابت
 والتغيرات . فجوة غائرة كأنه مستحيل على الثابت نفسه أن
 يتغير ، ومستحيل كذلك على المتغير أن يصبح ثابتاً . داخل هذه
 الفجوة يتخلق الحدث واللفظ ، وقوله العلامة أو الدلالة ،
 كاسمة هي أو ظاهرة . في « نهاية الكلب مسعود » هي دلالة
 ظاهرة ، لأنها تسمى جسراً بين الثابت والمتغير ، فحدث الصراع .
 تغير التباين إلى حوله . وظل عبد البهية وحده هو الذي يدفع من
 مسعود ، حتى إذا أكل « ذكر اليز » الذي ينض للكنية
 فنية أم أحد .

الحدث يزداد تركباً ، لم يتوقف ولكنه توغل في بناء مسعود
 كعلامة أو دلالة ظاهرة . عاد الناس من السوق برفقة كلابهم لا
 كلب أحد أ يوجد فلم يعد ضمن الآخرين . عاد وسيداً يسيل
 منه اللعاب ملئاً بالأحباب بالسماح .
 التركيب الذي لجأ إليه الكاتب هو هذا اللقاء —
 الطبعي ؟ الفروي ؟ الخمني ؟ بين مسعود والكلب للسور .

◀

هذه الفجوة
 بين الثوابت والتغيرات
 كأنه مستحيل
 على الثابت نفسه
 أن يتغير





ليست الحيوانيات
كما كانت
في كليله ودمته
وانما هي في
قصص الكاتب
مادة روائية
تصل بين الثبات
والتغير

يصف فيهمي حين هذا اللقاء ، أو يظنقه ، كما يلي : « تقدم مسمود نحوه ليشمعه ، لكن الكلب السور ، وما كان قد فاض به الاستياء من مسمود ، تفصل من مشتمحات مسمود متفرقا في الشراب مرتين .. ثم نهض وقفاً ، ناضاً التراب من نفسه ، مكشراً عن أنيابه ، مغشواً جسمه ، مطروقاً أنثيه ونيله .. وهجم كما الأسد فأنشب أنيابه في رقبة مسمود » .

لقد تفرق مسمود منذ أكل « الزئفة » وحده ، ومنع عنها بقية الكلاب . ثم خطف « ذكر وز » نيسة ، ونهشه حتى نصف الريش . وعاد يكره الناس كما كان وضعه أيام اليه . وكان الناس قد بدأوا يسمونه بمعد موت اليه ، ولكنهم عادوا إلى كراهيته ، ولم يعد سوى عبد البديع يحاول الدفاع عنه . هذا الحصار من الكراهية قد ضم اليه الكلاب ، وأصبح مسمود وحيداً تماماً ، وحتى لا يشترق تسريح النصة بين غنظ مستوباتها ، فقد اكفى الكاتب بإقامة عمليات توحيد ثلاث : الأولى بين مسمود والبيه الذي يعود جديداً في شخص الكلب ، والثانية بين الكلب والسعار ، وكانت انشراحاً أمام اليه للسور الذي لم يت « اللوقف تخرواً وصبح الجميع مهدين بسعار الكلب مسمود » . الجميع « أسورا بمؤولية القضاء على مسمود ، والشخص من إزعاجه لأنهم وطمانيتهم في بيوتهم وحوراي فريتهم » .

هكذا تبرز العلامة من داخل الحدث ، فعين تعجب مسمود قليلاً كان للدافع الوحيد منه عبد البديع يعني النفس بأنه لم يصعب بالسعار . ولكنه كان في غيب عبد البديع نفسه يفرس أنيابه في النصة . وكان عبد البديع ، وأولاد قد هروا نحوه بالفلوس . أما كلب أحمد أبو جاد الذي أطيح بأصل السعار فقد تبين أنه مات فور ضربه لمسمود .

لعب الكلب في هذه القصة دوراً مشابهاً لدور الحمار في القصة السابقة ، حيث كان استبداله باليسكيتية عنواناً للشحول . أما مسمود الذي دبت فيه دون أن يدري ودون أن تدري روح البيه ، فقد ثار لموته من الفلاحين وكلاهم وحيواناتهم .. فالصراع لم ينته بعد . ولست أظن الكاتب قد فصل هذا المعنى أوفصده فصداً ، وإنما حركة القصة الداخلية هي التي فرضت هذا الاتجاه . لقد تعامل مع كل شخصية باعتبارها الدلائل المباشر ، ولكن أسلوبه في تركيب الحدث من حالته البديهية الخاق إلى دروته الدنيائية هو الذي وصل بين الثابت والتغير بهذا الجسر — العلامة .

ليست الحيوانيات في عالم فيهمي حين كما كانت في « كليله ودمته » ، وأما هي في قصص هذا الكاتب مادة روائية تصل بين الثبات والتغير . وإذا علمنا أن هذه القصة هي إحدى قصص مجموعة « أصل السيب » التي ظهرت عام ١٩٦٧ ندرك لماذا تراكمت الدلالة الكامنة في خروج معلون من القرية بالشحول الذي أصاب البريد — عنوان التواصل — والفنى خطوة الذي جرى مسهولاً إلى خارج القرية كلها ، وكان ذلك في المحطات إلى أوائل الستينات ، وإذا تراكمت الدلالة الظاهرة مع « نهاية الكلب مسمود » عبر الصراع الدمي مع السعار وهو الأمر الذي يضفي على عالم فيهمي حين سمات خاصة

عبرة .

□ □

ثالث الثوابت في هذا العالم القصصي الشائق ، هو « الوحي والمضاد » ، وهو عنصر يرتبط ثقافياً بمتصري التحول والصراع ، إذ يصدر الصراع بين الثلب والأيجاب فيها عاماً ، والثبات يستلزم سلفاً من أي تجريد ، فالوحي ليس مجرد نتيجة للتحول والصراع ، بل هو سبب ونتيجة . والوحي المضاد ليس مجرد أحد مكونات السلب ، فقد يكون حاضراً في قلب الإيجاب . هكذا لا نستطيع اختزال هذا الثابت الثالث — الوحي والوحي المضاد — في شخصية بينها أو حدث بذاته أو موقف ما ، وأما يمكن البحث عنه في البناء القصصي ومكوناته ، والوحي هنا ، أو الوحي المضاد ، ليس رؤية سياسية أو اجتماعية ، وأما هو الوحي الفني الذي تجسده الطبيعة الدوئية لجماليات القصة .

أنا في قصة « الناطع راسه في الحيط » ، تتألف الحوار مع ضمير المتكلم ، ولكنه ليس الفتى الصغير الذي عرفناه في « علاقة بسيطة » ، بل هو الرجل الذي يشهد انهيار ممكنته السابقة من ثلاث نوافذ في وقت واحد : الجمعية التعاونية ، والسيدة حكمت ، والمدرسة الثانوية التي سيتعلم فيها أبناء الفلاحين . والكاتب ينع « رجل الوحي المضاد » فرصة الكلام كاملة ، بل يجعلنا — كما فعل في « علاقة بسيطة » — نرى الدنيا من خلال هذا الضمير المتكلم . أننا ممدودون إذن بمدود هذا الوحي الشاب ، ولكن ماذا يكون عليه الأمر ونخرج هذا الوحي ينع ؟

يبدأ الدورالوج الداخلي بالأنا . في فترة واحدة يتقوما مكونة من ثمانية أسطر ونصف تتكرر الأنا عشر مرات ، فالإيقاع هنا للوحي الشخصي للفرد ، وليس للوحي الفردي الذي يجسم عبر الذات هوماً غير شخصية . ولكن الشخصية تدفع هذا النوع من الوحي إلى توحيد زلّف مع « العالم » ، فكم يكون الأمر بقرية صغيرة ليست أكثر من « بلد نجسة » كثيراً ما حذرنا « من كل ما يحدث اليوم » . المفارقة التي لا تحمل من للمساءة بلها ، أن توحيد هذا « الشخص » مع القرية ، انتهى بالانفصال — للزمن ؟ — فلم تستمع اليه . لذلك فهو ، على حد تعبيره ، لم يعد يفهم « شيئاً » ، ولكنه يريد أن يعرف « حقيقة مركزه عند هؤلاء الناس » . اعتماد الفهم قد يعني الاضطراب ، ولكنه يعني أولاً فقدان الأشياء لاساقها الذي كان كما يعني الرضى الخالم لما يجري . ومن علامات الاضطراب والرفض الخالم أنه لم يعد يمارس موهبه القديم ، أو ما يدعوه بعقيدة مركزه . يدلف إلى الحلم المكسوس : « لو أنه رفع سماعة الطينون » لاستصدر قراراً بحلّ اللجنة . يستمد الحلم الكاريكاتوري في توصيف أعضاء اللجنة : عبد الفتاح أبو عيوش لا يعرف الألف من المئذنة (لستأمل هذه الأدانة للجهل) وعمود أبو إبراهيم بترك أولاده عرياً ، ويقرأ الجريدة كالأعيان (لستأمل أدانة الفقر والقرعة وقصره على الأثماء) .

أما الست حكمت ، فهي للمدرسة الغريبة من القرية ، ولكنها تذهب إلى هؤلاء في مقر دورهم « تصوروا هذا اللالك

الرهيف يجلس بين القمل والبراغيث .. الدنيا انقلب حالها .. ولكن الحلم المكسب يتدخل ويتدخل .. قد ذهب الى بيتها وفابيلته بقميص النوم وأصرت على أن يدخل ، وكان ابنها نائماً .. في هذه اللحظة يتقدم الحلم في الكاريكاتير: يتحول صاحبنا الى شيخ قمعي يطلب اليها ألا تخرج بغير إذنه ، وقد نفذت ما طلب .

يستاور السرد المولودجي بين اللقوف من أهل القرية والوقف من الست حكمت . يتبادل الموقدان موقفيهما بين الوحي واللاوعي . أحدهم يطلب قدأ لايهار الأرض ويتكلم من القائنات . والست حكمت طلبت منه يوماً أن يحل حجرها لها في الدقار ، ولكنه عشى من غيرة زوجته . الناس مقامات « هل تأتي بصماليك البلد ليحكوا ويتكلموا .. هل تطلع لكئة في العمالي ، وهل تملو العين على الحجاب يوم » . اغشى سمر فلم تجهد الست حكمت سواء ليشر لها على ابنها ، ومع ذلك قالت السيدة الشجبة انني اغشيت صمداً حتى أسامو الست والدته .

يصطلم الوحي بالوحي للضاد ، و يبتقى المولودجي من تضيق حكمت لحياتها في تدوين وتعليم الفلاحين « وأنهم لكم ان المصيبة لن تأتي الا من هنا .. ألم يقل كيارينا قديما ان الفلاح إذا قدن جاب لأهله الحمايب . وفداً سترون .. بل ان المصائب قد بدأت .. فأني مصيبة أكثر من أن حيد الزيزير أيرسليم أصبح له ابن يجلس الى جورابتي في نفس القمعة ويناديه باسمه وكان أبوه يرعى البهائم مع أبيه » .

و يستمر تبادل الوقوع بين الفلاحين والست حكمت ، فلا يخلو المولودجي على صعد الانعاج ، ولكنه لا يتكلم ولا يظهر كأنه نعمة واحدة كان يمكن الاكتفاء بقرعة منها . ولكن التكرار هنا ، الا في القليل النادر ، مقصود به الخطر داخل الوحي للضاد حتى أدق شميرات الجلود . والتكرار لا يتم حرفياً ، فهو تكرار النسق وليس تكرار الكلام . وتكرار النسق يستدعي أقصى درجات الوحي والوحي للضاد ، فهو عملية شذ وجنب حادة قوية ، يستغنى فيها الكاتب أدوات التعريض والايقام لدرجة الاعتساف . وسواء كان الحلم مكسباً أو متصدماً في الكاريكاتير ، فإذنا نصل الى حد أن مأمور المركز ناوله شكاوى الفلاحين يوم كانوا يتخذون مفاً ، وإن المأمور طلب إليه أن يرسل إليه « بأي واحد يحمي أسري ليلبس قميصه ويقي به في السجن » .

وأضحيت المشكلة هي أن « مدرسة ثانوية » قيد التفكير وربما الإعداد . وهذه هي « الكاتبة » . ولكن ضمير التكلم لن يسمح بهذه النهاية التسمية للبلدة النجسة ، لذلك فهو « سيوقف كلا عند حده » و « سأطرق كل هذا على رؤوسهم » . ثم نجح هذه النهاية من وحي ألف ليلة « وهذا كان عادل قد أشهك الشعب ، لكثرة ما قال من كلام ، فسكت ، ثم قام ليأكل ، و ينام » .

هذه النهاية ، يجب أن نلاحظها في الكثير من قصص هذا المجلد ، ونحن نبحث عن الثوابت . بل اننا نلاحظ ارتباطها بالبداية وبالحسم الدلالي .

البدائية دائماً في هذا النوع ، ليست بدائية . انها « استمرارية » كان الفصل المضاع هوسيد الزمن ، أو كان فصل الأمر يوجه الكلام الى غايب معروف داخل النص . نادراً ما تصادف الراوي الذي يحكي « الحبر » الذي كان ! ولكنك مع الحاضر الذي يتكلمون . حتى عندما يقول الكاتب في قصة « تقرير المصير » : « بعد عشرين عاماً » في أول جلة بأنها الحبر « أصبح البتل للبري بثل التنظيم وشيكا على المدم » . ولكن ما أن تنتهي هذه القفزة حتى تبدأ القصة « واليوم .. وقد هذا البهل هزيراً .. » ثم تتكامل القصة بين هذا للوقوف الذي يستعد فيه الحبيوان ، بعد أداه شاق للعمل ، للموت ربماً بالرصاص ، وبين موقف الطبيب الذي سيقدر أحد أمرين ، إما قتل البتل ، وإما إعادته الى العمل والكفاح .

أما جسم الدلالات التي تتكون منها أسجبة القصة ، فهو جسم « الحدودية الشعبية » . وقصة « أهل السب » يجرى مثل ، وليست نوعياً أكثر غنى من غيره . يدهاها الكاتب « وأشعل عبيد الفتح سيجارة ... » فالزمن هنا هو الاستمرار وليس البدء . ليس هناك فاصل بين ما كان وما هو كان وما سيكون . نحن في قلب الحاضر الذي يتجمع فيه الماضي والمستقبل جميعاً . الزمان للكثف ، المركب ، هو زمان الحدودية . لذلك فالمولودجي ليس هو تبار الشور ، وليس تجلها لللاوعي ، وانما هو الحاضر الناضج أو الحديث مع النفس الذي يعرف التناقض والتوازي ولا يفرق التداخل أو الانفصال .

الحوار يمتلي الشخصية ولحدث للوقوف على حدود هذا الزمن ، فهو ليس داخه وليس خارجه . انه يقف على الحدود لا على الخطوط . « أقبل كلاماً ما يقش » كما قال الشيخ مرسي لزواج ابنه عبد الفتاح ، وقد جاء مع « الرجال » ليأخذها ولولادة الى بيت الزوجية ، بعد غضب طال .

هناك « كلام » كثير يقال ، وكلام آخر يمكن أن يقال فداً ، بينهما الكلام « الذي لا يقال » .. ومع ذلك فان القصة — الحدودية هي بالفيض هذا الكلام الذي « لا يقال » ولكنه يقال .

عبد الفتاح يريد زوجته حتى لا يقال فداً ما لا يقال اليوم « البت لثة صبة ، وعبد الفتاح ما عشى ملة » . لذلك يهرب عبد الفتاح الى الأمام فيقسم بالطلاق أن يمزج إمرأته البيلة . ولا يثوت فعمي حسين أن يفرغ الحدودية بروح للؤال :

— صلي بناح التي ياسي الشيخ .
— ألف صلا .
— كمان وعد الله .
— لا إله إلا الله .
— كمان زيد النبي صلا .
— أثنين صلا .
— الحكاية وما فيها ياسي الشيخ ...
وتستمر الحدودية في « الدوران » الذي يفكك أوصال « الحديث » في الماضي ، وعبيد تشكيكه في تلمس الحاضر . « كان » عبد الفتاح رجلاً يفتن النساء ومن يبهن عواطف .
تتعرض « كان » للشفتيك ، أي يفتح الفموات «انها » لا



التكرار لا يتم حرفياً
وهو تكرار النسق
وليس تكرار الكلام
وتكرار النسق
يستدعي أقصى درجات
الوحي
والوحي للضاد



استعاد الكاتب
روح الواقعية
التي كانت سائدة
حتى
زمن قريب
واستعصر
جسد الواقع
الذي كان حياً
منذ أمد
ليس بعيد
١٩٨٩/١٠/١٠

داعل ما تدل عليه . الماضي يرتبط بما تحلّل وتحول الى ظلام
وأشباح وذكريات . السن ، الطعام ، لفت ، كلها ترتبط في
الحلم بالني « كان » . لم تعد ، ولكن الرجل لا يزال . لم
يعد ، ولكنه والزوجة والأولاد قد تغير ، وهو كائن ، التحول ،
أصبح صرخاً ، ونزف الانفجار وعبثاً وعبثاً صرخاً ما في
الحدوث الوحي بالزمن . ولكن الوحي الذي تنتسب اليه عواطف
يختلف كلياً عن الوحي الذي ينتسب اليه عبد الفتاح . الوحي في
الحاين ليس مجرداً ، لذلك يكتسب الحوار بالحلم والدم
والشهقات المكتوبة . الوحي يكتسب حرارته من كلام النسوة
الذي يقال ولا يقال ، ومن كلام الرجال في حضرة الأسرة
الغلاية الصغيرة .

ولكن أمد الحاضرين ، الشيخ حجاب ، هو الذي حس في
أذن الشيخ عربي يد « أصل السب » . كان الشيخ يظن أن
عبد الفتاح ضرب ابنته شاكا في سلوكها ، ولكنه الآن يدري أن
الأمر مختلف ، فغير موقعه على القوم من جانب ابنته الى جانب
زوجها . فضاهاها بأنها لم تترك « شيئاً » لآبنة السابعة عشرة ،
ووصفها أمام الجميع بأنها صاحبة « عقل صغير » ولها « قليلة
الحياء » .

يتشود « الرجل » بين الزوج والأب في اللطف من القوم
« الرجالية » حتى ولو كانت الذكورة موضع شك . بل لأن
الذكورة انتقلت الى الماضي ، فإن البريئة تلمح الى القمع في
« الحاضر » . ولا يطلب عبد الفتاح سوى « أكل اللحم مرة
واحدة في الأسبوع » وفي الصباح قد يلعب عبد الفتاح الرجال
خارجاً عن المنطق ساعة قدوم صباح . « وهي خائفة
الحدوثية ، ليست نهاية الحدث ولكن الله ما يكون الحادثة
بين مقطع وآخر . غير أنها عاصلة تجس دلالات في بؤفة مير
مروية ، تصير خلافا للغة .

هذه اللغة التي عولجت تقدياً بأنها أشبه ما تكون بالفوضى أو
التشوش لأنها تخطط العامية بالفصحي في السرد . عولجت أيضاً
بالفصاح من العامية أو عن الفصحي . عولجت أخيراً بالقول
يكنس قبول قصة مكتوبة بالعامية من أوّلها الى آخرها أو قصة
اقتصرت حاضيتها على الحوار ، أما تسريب أو تسلل العامية في
صلب السرد ، فهو أمر مستحب .

وفي هذه النقطلة القول عن فهمي حسين ما قلته مراراً عن
آخرين ، وهو أن للبحار في التخييم هو مكان اللغة من البناء
الغني ، فإذا نجحت العامية في أن تكون ضرورة فنية أهلاً بها .
وإذا نجحت الفصحي في أن تكون هذه الضرورة ، فأهلاً بها
بها . طالما أننا نستبعد منذ البداية الاتهامات السطحية للبثلة ،
فإن الجمال هو المعيار الوحيد للتقويم .

لذلك أضيف أن فهمي حسين قد تميز بهذا الأسلوب الذي
يجمع في السرد بين العامية والفصحي دون اختلاط أو اختلال في
الأغلب الأهم ، أنها في يقيني ظاهرة تنشق تماماً مع هذه البنية
الحوثية الشاملة لنظم أدبي . وقليلاً ما انخفت المحاولة ، ولكن
دائماً ما انخفضت المحاولة للغادة ، أي بناء القصة في اللغة
الفصحي مباشرة .

لنقرأ هذا المثل في قصة « وأخيراً .. الذي هو رابقي »

حيث يقول : « رغم كل شيء ، فإنه لا عمل للنساء .. بسيطة
كل عقدة لها عند الكريم حلّال .. والذي تخاف يدك ما يعيش
أحسن منه » خلاص إذن ، فليطعها يا واد ... » ، وننتهي
القصة بهذه القفزة : « انهموا ربنا ، الله يكفيكم سر العورة .
أخبر لكم الا يجب أحذكم الموضوع سيرة خارج البلد ..
العيبه في وشكم أتم . قد عملتها من عشي .. هيا اتكلا
فاكرام البيت فته » .

ألا يقود ذلك الطلوع باستمراريته الى تلك النهاية الأشبه
بالمفارقة عبر ذلك الجسم الحداثي المشعوب بالدلالات : يسرق
خشبته الموتي من أمام المسجد ليحويها الى « طيور » يعني به
زراعه ، ولكنه يد بعمل خشبة كفر ستوت بدلاً منها .

ولكن فهمي حسين يكتب في بيروت عام ١٩٨٧ قصة
« علامة التصبج » التي لا تخطط فيها العامية بالفصحي ،
ويقول في مطلعها « انتمعت من الولادة ثلاث نساء حوامل ،
أما المرأة الأولى ، فقد منعتها رصاصة قاتلة من منح الحياة لئنها
الجديد . ومن المرأة الثانية ، فقد دقت رأسها في الحائط فنهشم ،
وخدت الى الأبد حياتها ومن في احتلالها . ولما الثالثة ، فإنها
بإرادة عجيبة ، تدع الجحيم حبساً لا تريد له الخروج لعالم هذا
الزمان » . كانت هناك ، في هذا الوقت ، مناقشات وجران
ومناقشات وجلسات ومناقشات وسهرات لا تنتهي . وكان
هناك خارج مسار النجاة مجنون يدعي الحكمة وعاقلي يدعي
اللامبالاة ، ولكنهما صرخا معاً بأنه نولاً أن المرأة الأولى
رشتت للرصاصه القاتلة لما ضربت المرأة الثانية رأسها في
الحائط ، ولما بقيت المرأة الثالثة إثرها هذا كله متمتعة من المخاض
والكلام » .

هذه حدوتة فصحية أنفذتها فقط شبكة الإيمادات والأفكار
والبنية الاجتماعية - الثقافية التي تشكلت منها . ولكنها تبدو
في بسيدة كلياً عن مناخ هذا المجلد ، وبالدات مجموعة
« حكايات بسيطة ليست غريبة » التي صدرت عام ١٩٧٣ .
ربما كانت مجرد « نقطة نجاه » ستانف بعد الكاتب حوار
المحبس والصديق مع الواقع من جهة ، والواقعية من جهة أخرى .
إن فهمي حسين ، الذي يمتني أن نقرأ قصصه خارج سياقها
التاريخي من حيث زمن الكتابة ، قد استعاد لنا في هذا المجلد
روح الواقعية التي كانت سائدة حتى زمن قريب . وكذلك فقد
استعصر لنا جسد الواقع الذي كان حياً منذ أمد ليس بعيد .

ولكن هذا لا يعني أن قيمة هذه القصص هي فقط قيمة
تاريخية ، وإنما يعني أن هذا الكاتب للقلل بل للشديد الاقلال
يجب أن يمنح القصة حثائه وعيته أكثر ما فعل حتى الآن ، لأنه
كاتب أصيل وموهوب وقادر على الطاء . ولكنه في تقديري
جانب الصواب حين أعطى نفسه للمصاحفة والسياسة أكثر مما
أعطاهم للأدب .

لا يجب أن يكون نشر هذا المجلد تصفية حساب مع إحدى
مراحل العمر ، بل أن يكون حافزاً على اعتبار كتابة القصة هي
المصر . وفي هذه الحال سيبدأ اكتشاف فهمي حسين مع كل
جديد يكتبه ، وأيضاً مع كل « قديم » أكثره ما يزال طازجاً
ويزداد مع الإبداع للشرحية □



وظيفة الصورة الشعرية

«المصاحف العرجاء»

شعر

طاهر رياض

منشورات دار «منارات» - عمان - ١٩٨٨

— ١ —

■ بعد « شهوة الريح » و « طوقوس الطين » يشعر طاهر رياض في كتابه قصيدة أمل غموماً وأمل أنشاء إلى تلك الأصمغ النائية من هوالم الذات الانسانية . إن شعر طاهر رياض الأول صعب وسعد وعولله الشعرية بحاجة إلى

شغل كثير لكي نستطيع فهم مغاليتها . وهذه الصعوبة ليست ناشئة من اللغة ذاتها أو من شحنة هذه اللغة بحد صوفي غائري لتأيا تجربته الشعرية ، بل من التجربة القوية التي تستمد منها هذه اللغة الشعرية شخصيتها . في « شهوة الريح » تصادف حالات شعرية مسكونة بأشياء للمطلق وظلاله وأسمائه الكثيرة التي يتخفى في تلافيفها : القيقب ، السرء الردى ، الخ .. كما تصادف محاولة للتصير عن الاحساس بعيشة العيش وانتهاء كل شيء إلى الموت والتسوق إلى التسليم والتسود مع أشياء الكون الباقية ؟

(مشغل بالرحيل — قلت — وبالبحر .. واحسنت للزمان احسباجي / مشغل بالدي يهيب .. وبالسر / السر كل مر الزجاج ١٢ / كنت خلقت — لودريت — جيبتي .. وتحولت عقدة في السراج ..)

ويستعج من خلال هذا المقطع الذي يفتتح به الشاعر ديوانه الأول أن خلف هذا العمل يتخفى مشروع شعري جديد بدأ يشعل في تصادف الشاعر التالية . وما يصدم في هذا المشروع هو اختلاقه ومخايرته لما يسود الواقع الشعري العربي . فإذا كان السائد في الشعر هو الانطلاق من تجربة الواقع وأشياءه فإن شعر

طاهر رياض يبدأ مشروعه من أرض أخرى — أرض التجربة التي تتأكل في المطلق « في الوجود وأشياءه الأساسية ، في الموت وفعل الموت والولادة » والوحشة والغياب . إن ما يشكل هاجس طاهر رياض ليس اوضاع بغيره بل ما يشكل جامع الواقع وجوهه : معنى الوجود . وهو بذلك ينطلق من أرضية فلسفية — ميتافيزيقية متجاوزاً الواقع وعناصره باحثاً عنها بظنه جوهرياً في التجربة الانسانية . وهكذا من الصعب أن نجد أية تفاصيل صغيرة في شعر طاهر رياض . إن ما نجده هو التصير عن المشكلات الأساسية للوجود . ولربما تكمن صعوبة شعره في هذه النقطة بالذات لأن التصير عن الموضوعات المجردة يظل غامضاً غموض المجردات التي تُلغى حولها غيوم التجربة الشعرية . إن ابتعاد شعر طاهر رياض عن أشياء الواقع وعناصره يتجلى بوضوح شديد في هذا المقطع الذي يرد في ديوانه الثاني « طوقوس الطين » :

هارباً من أصابع لم تُكْمَلْ / فوق لحمي ، / ولا أحاطت حجاباً / منزلاً منزلاً الهذمرائي / وكأساً كأساً / أصلي النيابا ...

فهل بعد هذا التصير عن الانفصال عن العالم تميز أكثر بلاغة ؟

إن الشاعر يتوق إلى الانفصال عن جسده ، عن لحمه ليغيب في الغياب . ومن هنا يأخذ ديوانه الأخير « المصاحف العرجاء » دلالاته : من هذا السمد للبتسفين في الانفصال عن العالم والاتحاد بسديم الكون . وتجسد القصيدة رقم (٧) من قصائد « حفر على الماء » على سبيل المثال ، هذا الانحسار يتوقف مقارب الزمن أو رتبة حركتها ، كما تجسد الاحساس بانحلال



وجه العالم
وجهان
متناقضان -
الوجود الواحد
والعدم
فأين الخط
فأين الفاصل
بينهما ؟

الأمر على الذات المتكلمة وتسألها عن مصدر هذا الإحساس : هل هورتان في الزمن أم شلّ قد أصاب الذات ؟ هل الطب في الزمن أم فينا نحن ؟

(أيضا يقتل الوقت ، هذا الملاء / دخول الشوارع في صمتها / أم خروصي إليها / باقون مثلثين / ويولد عقيق معزى / على كفتي رده ...)

لكن هل الإحساس برباطية الزمن يتمسك في منتصف القصيدة ليجسد سرعة الزمان وحالة الإحساس بالانخراط من هذا الكون والانتهاه والعدم : (أيضا يسحب الوقت من شعره / ... / أيضا سيضيئ به الوقت / قبل يُلَقَّ في الأرض عنوانه / ويصفق فوق دقات عنبه ألوانه / ويسير بلا وجهة / ويتنصّ الفضاء ...)

يتنوع هذا الإحساس برباطية الزمن بشعور ضدي مزدوج بالر الوقت المزدوج الطابع : إشارة السأم ولقطف (أي القتل والوقت) . ويتجسد هذا الشعور الضدي المزدوج في الطر الشعري الأخير الذي تنتهي به القصيدة (أيضا يقتل الوقت ، هذا الملاء ؟) .

إن القصيدة السابقة تنتهي بوضوح إلى ذلك الإحساس الميغافيزيقي الذي يتجلى في معظم نتاج طاهر رياض . فهذا الإيمان الضدي المزدوج بسر الوجود يتجلّى هنا تماما : الحياة موت وموت . ومن يتوقع من شاعر كطاهر رياض أن يجسد في شعره مقولة « صبور الحياة عن الموت » يكون كمن ينفي سر اللمبة الشعرية لدى الشاعر . إن شعره ينسج خيوطه حول ميتاتزيقا الموت والعدم ، ومن هنا تكرر مرافقات الموت والعدم في شعره . في قصيدة أخرى تأخذ الرقم (١٧) ضمن قصائد « لطر على الملاء » يتأقّد غمط الدم كبحاث في الشعر باللاقي ، بالانتهاه والعبث والفرار والاتحاد . وتختلط في قاموس الشاعر المفردات الوجودية (البهية الدلالة) بالمفردات الصرفية (التي تؤدي معنى الانسقاء في الذات والانخراط والفتوح مع الوجود) . إن وجه العالم في شعر طاهر رياض وجهان متناقضان : الوجود الواحد والعدم . فأين يمكن أن نجد الخط الفاصل بين الوجود والعدم ؟ إن الشاعر لا يجب على هذا التساؤل بل يشعر في نسج شبكة من الصلات التي تنتهي دوماً بالهبة : (ممرت مرتين كي أقول مرحبا / ولم أجد في قبرها أحد ؟ / لمرتين قلت : ليتها .. لعلها .. / وعدت أنكث الهواة عائباً) ، أو تنتهي بالإحساس بانقسام الذات وانقسامها إلى شخصين تسدل عتمة الدم عليها إهابها : (وها أنا .. وأنت .. انحني صلياً / مرتلاً لقبرها - الجار سورة الأبد / ومثلها للامكان اتمني / ومثلها لمير لا أحد ؟) .

- ٢ -

يتجلى هذا التصور لا على صعيد التعبير المباشر في شعر طاهر رياض فقط أو على صعيد الأطروحة التي ينقلها إليها الشعر على مستوى السنية السطحية بل على صعيد الصورة الشعرية أولاً وبصورة أساسية . إن الصورة هي التي تكشف لنا تصوير الشاعر

للحياة وبنيته اعتقاده ومفهومه للوجود ، وهي أيضاً لحد الذي يتجلى عنده البعد التاتريفي للاتحاد بسديم الكون الذي أشرنا إليه سابقاً . ولو أجرينا تحليلاً شاملاً لأشكال الصور وأنماط صلاتها وبنائها لوجدنا أن الصورة الشعرية هي المختبر الشعري الذي يقوم طاهر رياض بتوليد فكره عبره وتسريب تصوره للوجود في نسيابه . وهكذا نقرأ على صور عتقة ولكنها تؤدي إلى التأكيد على بعد الاتحاد والغياب في ذرات الوجود . لتأخذ هذه الصورة مثلاً التي تتحوّل فيها جسد الشاعر إلى صمغ :

ويكون أن أرتد عن شكلي
وأرثع من مسامات الجدار
صمغاً يُدقُّ جِجَّة الليل الطويلة
قبل يلحقه غبار الراحلين

(الراحلين إلى الغياب (ص : ٤٤)

ولنتأمل عناصره . إن رغبة الشاعر في التحول عن شكله تتجسد الآن في صورة صمغ يرثع من مسامات الجدار ، ووظيفة هذا الصمغ هي أن يُدقّق جبهة الليل الطويلة ويثبت ، بالتالي ، حركة الليل وموجبه إلى النهار . إن الرغبة في تأكيد الليل تتحوّل إلى موقف من النهار والرائفين فيه حيث تكتمل صورة الصمغ الراثع من مسامات الجدار بصورة لأعقبه العابرين إلى المعمار أو الدارين بل بهار يحول الليل أو يلحقه . إن هذه الصورة التي تبدو غامضة ومقددة للوهلة الأولى ، سرعان ما تكشف عن حلها الدلالي عندما نقفها على صورتين : صورة جسد الشاعر المتجلى صمغاً راثعاً من مسامات الجدار ، ووظيفة هذه الصورة هي إعادة رغبة الشاعر الصمغية في تثبيت الليل وجعله أبدياً ، وصورة لأعقب الصمغ الغيابيين الذين يحوّلون لحظة الأبد إلى الليل إلى غبار نهاري (ووما صرنا نهاري) يُدقّق الشاعر موقفاً سلبياً منه . وتنتزع صورتان مما لتشكّل صورة هورية كبرى ينسج حولها طاهر رياض صوراً تتصوّر دلالاتها المركزية حول نوع من رهاب الشهاب أو الضوء أو التجسد الجسماني . وأعتقد أن طاهر رياض يحاول أن يكشف في شعره عن رغبة داخلية عميقة متناضلة في أنا الشاعر للاتحاد بما سمسته بسديم الكون أو بسديم الوجود بألأخرى . وحتى نحقق أنا الشاعر غايته وكشفنا صفتين هذه الرغبة الغريبة ، التي قد لا يكون الشاعر نفسه وإعيا بعق لها ، فإنها تُسرّب صوراً أخرى ذات طبيعة عتقة ولكنها إذا حلّلت تكشف عن الصور الدلالية نفسه . في مقطع من قصائد « سفر على الملاء » يكتب طاهر رياض :

خائف أن تكفّ ربح ..
ويبدأ

خائف ، شُيْل - ليهدي - الملاء ،
ويهدي بما يشك

ويشك (ص : ٥٦)

إن هذه الصورة الغامضة للقدّة تبدو هذياناً للوهلة الأولى ، ولكنها سرعان ما تبدأ في التكشّف لدى القراءة الثانية أو الثالثة . إن الربح هي جوهر الصورة الشعرية ، وبالتالي جوهر الوجود ، وأنا الشاعر توكّس ، كما نرى هنا ، علاقة تضاد بين



شعر
يكشف رغبة
داخلية
عميقة
متأصلة
في الوجود
يسلم الوجود

الشتم، كما تخاف كل ما يوحى بالصلاة أو التشكّل أو التجسّد. لكن الغريب في الأبرهوان حالة من عدم التشكّل (الغباء) تلقى شيئاً من أنا الشاعر وكُنْتُ بأنّها حالة الأرحلين إلى الغبار. هنا يتبيّن لنا تضارب دلالي داخل شعر طاهر رياض إلا إذا تصوّرنا أن البنية الدلالية وظلال الكلمات وتاريخها اللغوي تؤثر عميقاً، وبصورة غير واعية، في الشعر واستخدام الألفاظ في الشعر.

إن طاهر رياض يستخدم (الغباء) هنا بمثابة السلي التداول وللألفاظ بينما يستخدم (الصمغ) و(الريح) و(الماء) بالمعنى الإيمائي لها. إنه يقرّ حثياً بإزاحة الحور الدلالي للكلمة ويقوّم حيناً آخر بإدخال الدلالة المألوفة للكلمة ضمن سياق علاقات دلالية يحوّل دلالتها ويجعلها متوافقة مع المعنى العميق للسياق نفسه.

سنرى في مواضع أخرى من ديوان طاهر رياض أن الرغبة في إزالة إبطار الشكل (أو الجسد) أو الأثر صعبة تماماً وتنتج على صعيد الصورة الشعرية. في هذا يأتي هذا الصبر: « يطلع مقلوبة من سطحا / وشياك / ملومة بالماء » (ص: ٧٠)، ويبدو التشكيد على انقلاع الخطى، خطى القلاع نفسها، ثم إلحاق هذه الصورة بصورة الشبائك المملوءة بالماء، نوعاً من التشديد، الذي لا غنى عنه في شعر الشاعر، على الحقبة الأبدية والتجربة المبررة لعملية التحوّل من فكرة إلى جسد أو من وجود هيوئي منسرب في مكرة العالم إلى مجرد جسد مشطور عن الوجود المعنوي للعالم. إن هذا التصور الذي أخرج به من هذه الصورة ليس إسقاطاً أو نصّاً من عالم الخيال بل هو فيه منتشر في شعر طاهر رياض. فنحن إلى هذه الصورة التي تمت فيها أنا المتكلم الجسد بأنه خربة من لحم:

الريح والذات حيث تُغني الذات الريح وتزجيف أنا الشاعر من هذا التحوّل الضخام الذي لا ترغب فيه. إن ما ترغب فيه، فعلاً هو أن تتحوّل إلى ريح أو تطلّ ريحاً كما يوحى ابتداء المقطع بصورة الريح التي يتهدّدها تجسّد الذات بالزوال. وتنبع صورة الريح / الذات صورة الذات الخائفة التي تشمل الماء لتهدّيتها إلى لحظة التكوّن الغامضة. وتكوّن هاتان صورتان لذات خائفة من التجسّد، من الولادة في الكون، مُركّبة لدلالة غامضة لا تتوضّع إلا في سياق الصورة التالية التي تبدو غير مرتبطة، على صعيد توليد الصور، بالصورة السابقة عليها، ولكنها، رغم ذلك، تتملّ على إثارة المشهد الليلي، الذي يشعله الماء، لعملية التكوّن أو التجسّد الذي تؤول إليه الكائنات الأخرية:

أشعث الريح ..
لا رَوّت غيمة عنه
ولا صخره لثقت نَباً
لحمه كستنائاً

والصغيّ الصغيّ جرّ مطّاً (ص ص: ٥٦ - ٥٧)
إن الصورة السابقة هي نوع من استعادة الوضع الذي كانت عليه الذات قبل أن تبدأ، نوع من تحويل الفكرة المجردة عن الوجود الانساني القهلي إلى صورة شعرية، بحيث يغيّر هذا التحويل الصوري للفكر الخوف والرهبة اللذين يسكنان أعماق الذات المشكلمة في القصيدة. إن أنا الشاعر كما تخاف حيز الليل والظفاد تخاف التكوّن والتشكّل. كثاف لجسد الانساني والانسجمان فيه والبرور من الحالة المبرية وصيغة الوجود غير التشكّل إلى صيغة الوجود الأعد شكلاً. وهكذا نرى أن أنا التشكلم في شعر طاهر رياض يتجدد دوماً في الحالات الإنسانية الصمغ السائل الراشح من جدار الليل، الريح، الماء والماء

صدر حديثاً

سلسلة صور من الماضي

المملكة العربية السعودية

يضم هذا الكتاب مجموعة من أندر الصور
المصورات في الأجيال من المملكة العربية السعودية تعود
تاريخها إلى ما يقارب المائة عام ويوفّر

يطلب من الناصر

Riad El-Rayyes Books
56 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
020 7582 9800



حتى العظم إذا أخذنا الصوفية بمعناها الجوهري الذي يؤكد على عملية الاتحاد بالوجود حيث تصير الذات الانسانية ذرة من ذراته ودوراً غير منقطع في فلكه . إن صورة الظل تُرْسع ها صدى الظل الذي تحدث عنه أفلاطون في فلسفته ، ذلك الظل الذي هو شبح الأشياء غير القلبي وصورتها التي ينتهي للبشر أنها الواقع . لكن طاهر رياض هنا يقلب العلاقة بين الوبال الأملاطوني والصورة ويحبل من الظل أساساً وأصلاً بينما الشكل (الذي يبدو في فلسفة أفلاطون معادلاً للظل) هو الصورة الزائفة . إنه يتحدث في القصيدة نفسها عن الصخرى من الشكل : (وعلاؤك / غُرَيَانْ شكلي ..) ص : ٧٩ ، وعن التحول إلى شيء شفاف ولكنه معادل للكثافة :

إذا صَحَّت ..

حتى شَفَّتْ ،

وأوسعت الأرض أشياءها

واعتركت على عَقْلِي :

هَيْت لَكَ

كل هَـيْ الكَثَافَة .. (ص : ٧٩) .

إن الشفافية كصورة تقابل الكثافة كدلالة هنا حيث يعمل الشاعر على قلب العلاقة بين الثقافة كوجود متختر صلب ملموس وبين الشفافية كوجود محض غائب . وأظن أن هذه الصورة مرتسعة بحد جيد بصورة الطل المتكررة في شعر طاهر رياض حيث : (تُذْئِدُ الشمس في ثرى كل ظِلٍّ) ص : ٨٨ ، وحيث يحول الشخص والكسي إلى ظِلٍّ ، مجرد ظِلٍّ :

تَدْمَانِي اسْمِي كَرَسِي

يَشْمَلُهُ ، كَالْمَادَةِ ، طَلَانْ

طَلِي وَبَا نَحْس كَأْسِي

وَالْأَحْمَرُ

حَلِّي كَرَسِي .. (ص : ١١٤)

-٣-

تأخذ صورة الظل أشكالاً أخرى ، وتشبهُ محاولات transformations ، أو تعمل الأنا الشاعرة على قلبها وإزاحتها إلى محاور أخرى كمنوع من التشديد على دلالة الغياب والانقضاء وتوليد علاقات دلالية جديدة من تكرير الصور واستقصاء هذا البعد المنعوي المهين في القصائد جميعها .

لقد صادفنا في الصفحات الأولى من الديوان صورة الغبار السلبية التي تشكل حجاباً بين الذات والعالم ، ولكن منصادف في قصيدة أخرى صورة إشكالية للغبار حيث لا نستطيع أن نتميز هذا الوجه السلبي الذي تغده الغبار في قصيدة سابقة في الديوان .

لوجه الغبار فقط

أعلق ثوب النهار للدمى

على الجُدُر الماريات تماماً

سوى من عطرطي

وبعض التفت

لوجه الغبار فقط

لايساً عرقه لح
كنته يوماً ،

ومشواً على أرصفة الرقص

خطاياك خطاياك

كلما أيقظك الحنوت

تلفت

ومائم سيواك (ص : ٦٩) .

ستصبح هذه الصورة الشديدة الوضوح أساساً لصور أخرى يتحول فيها الشاعر إلى ظل .. ظل لمن لو لمّاذا ؟ لا ندري الآن ، ولكننا إذا أخذنا هذا المقطع الذي يتحدث فيه الشاعر عن الفرق والغياب سنستبين بوضوحاً من وظيفة صورة الظل هذه :

إذا تأمَّ الفرقُ

واحتُبر الفاتيون

والجُردت إفراة ظلّ .. (ص : ٧٨) .

إن صورة الظل هنا تبدو مرغوبة للأُم الفرق ، وترتبط هنا الدلالة الصوفية لكلمة الفرق حيث تبدو الذات مشطورة بسبب انفصالها عن الوجود ، ذلك الانفصال الناتج هنا عن عملية التجسّد في هيئة كائن بشري . و يبدو طاهر رياض هنا صوفياً

صدر حديثاً

قتل مصر

شفيق مفار

كتاب يلخص العصر المعاصر في أهم المراحل التي مرت بها منذ الاستعمار البريطاني وحتى فتح كتاب جديد .

٣٥٠ صفحة

١٢ جنيه استرليني



El-Fayrouz Books
96 Knightsbridge,
London SW1X 7NJ
Tel. 01-245 1905.

كما نبته يدي بأظفارها
والسحب...

شَقَط ! (ص : ٨٩) .

في هذه القصيدة يتخذ الغبار وجهاً إيجابياً على عكس ما كان في القصيدة السابقة التي أشرنا إليها . وإذا كانت صورة الغبار الذي يحاول الشاعر كتيبه على الجدران منقضة لصورته في تلك القصيدة فإن هذا التناقض ناشئ ، كما سرى ، من طبيعة العلاقة القائمة بين الغبار وعناصر الصورة الأخرى . إن وظيفة الغبار في الصورة الأولى هي إعادة لحَم الأشياء وتكوين الأشكال حيث يلعب الغبار دور جامع لذرات الصغغ الراشحة ومُرْئِل لكتافة الليل ، بينما وظيفة الغبار هنا ملتزمة . إن الغبار في الصورة الثانية ذو دور سالب ، بغض النظر عن إيجابية نظرة الشاعر إلى الغبار . إن دوره يقتصر على كونه أداة في يد الشاعر حيث يحاول الأخير هو المُرْئِل ، هري الجدران ، بواسطة ذرات من الغبار للتساقط . وأظن أن هذه الصورة المتناقضة ، إلى حد بعيد ، للصورة الأخرى التي أوردناها سابقاً ، مرتبطة بصورة الظل وأعمالية الصورة الأخيرة ودورها في توصيل الرسالة الشعرية التي ينقلها إلينا شمر طاهر رياض . ونحن صادف في القصيدة السابقة عناصر منتزعة من صورة الظل ومثبتة في هذه القصيدة . إن الخطوط والنقطة هي أجزاء من شكل ، هي تجريد ما هو جسم ، خطوط ونقط ، وبالتالي فهي مرتبط بالظل ، أو بما ليس شكلاً بجسماً . ويضارقم هذا البناء الصوري للغبار والظل صورة « ثوب النهار اللصم » الذي يبدو متعلاً وراثياً ولا يحضر منه إلا ثوبه ، أو وساطته ، بحيث تكامل هذه الصور إيجابياً لتؤدي الدلالات نفسها التي صادفناها في قصيدة أخرى . إن الرغبة في الانحاء والخيال تصبح قدراً لا رغبة ، تصبح صلافة ميزانيتها جميعاً لا راد لها ، وبالتالي فإن عملية محاكاة تنسب للغبار هي التأكيد الثام لرغبة صريحة تبدو الآن غفافة في الأبيات السابقة ، ولكن علاقات الصور بعضها بعضاً تكشف عن تلك الرغبة التي سرحت أركانها في تحليل لصورة أخرى في ديوان « المعيا المرجا » .

تُغَابِلُ صورة الظل صورة أخرى تنسب إلى الصور الدلالية نفسه . إن صور البياض والصمت تؤدي الوظيفة نفسها ، فحيث يكون الظل نقبضاً للجسم يكون البياض نقبضاً للسواد والتجارب السالبة والمعزل بعديه الموجب والسالب ، و يكون الصمت نقبضاً للكلام والصوت . ومع أن لكل صورة دلالتها ووظيفتها ، إلا أن صور البياض والصمت تقوم بمعادة الوظيفة التي تؤديها صورة الظل في مواضع أخرى من شمر طاهر رياض . يبدو العالم ، مثلاً ، في الصورة التالية عتلاً إلى مساحة من البياض والصمت ، وبالتالي مجرداً من فعل الوجود الشَّخْص :
سندركه الجدران سقفاً ، ويحفظي

بصرته البياض حقل من الصمت .. (ص : ٩٦)

إن البياض والصمت يؤديان الوظيفة نفسها : اللانفعل ، حالة السديم ، وجمي أكثر دقة التخلص من الجسد وما يلحق بالجسد من لون وصوت وحركة وفعل . إن صور الأشياء الساكنة الشاحبة والعالم الشخصي المختزل إلى خطوط وظلال تهيم في

شمر طاهر رياض إذ يمتد هذا التصور إلى عالم الذكريات والتجارب حيث تقوم الأنا الشاعرة بإزالة الملاصق أو معادلتها بالبياض أو تحويل الأشخاص والتجارب إلى ظلال : (وأنت .. أنا .. المعاصيات / نزيل ملاصق أجابنا عن أصابعنا / وننفض عن جسدنا البلاء الذي غوت دوننا / ونغوي بنا بها ،) ص : ١٠٤ .

لكن تحولات صورة الظل تتخذها في مواضع أخرى شكلاً يؤدي إلى تحت صور ديفية . إن الصور الديفية لا تنسب إلى صور الصور للتخامسة من صورة الظل ولكنها رغم ذلك تنسب إلى الألق نفسه حيث تصطبغ بتحمل الشكل أو عريه : (كأن الذي مقفل / والمفاتيح / منسية في جيوب المرأة) ص : ١٠٣ ، أو بصورة القُطر الذي تهدر منه المياه : (كأن سرة القُطر مفتوحة / تهذر منها المياه) ص : ١٠٣ . وإذا كانت صورتان السابقتان تنسبان إلى عالم الغربة والتناقص الظاهري حيث يكون للمرأة جيوب في الصورة الأولى كما يكون القُطر مبعاً نقيض منه المياه ، فإن الإحساس بالمعبث والحلم الموهوم يتلمس هاتين الصورتين معاً و يتخذ الصورة الكلية التي يرسمها الشاعر لعالم من الظلال والبياض والتجارب الخائبة والرغبة المتأصلة بالانكسار من العالم الجسماني لتصبح الأنا ذرة من ذرات الوجود .

— ٤ —

لقد رأينا في تحليلنا السابق لبعض الصور الشعرية في ديوان « المعيا المرجا » كيف أن الصورة بارتباطها بصور الصور المستخدمة في سياقات مختلفة ، تكشف عن الرسالة الشعرية وحجم الداعي الذي يعيش في لوعي الشاعر ، وكيف أن بعض الصور (مثل صورة الظل) تشكل صوراً محورية تدور حولها بقية الصور وتنسب إلى عوالمها الصورية أو الدلالية أو تعضدها وتوضح وظيفتها . وإذا كان شمر طاهر رياض جديداً وجديراً بالاهتمام والمناقشة فإن ذلك نابع من عملية توليد الصور هذه ، تلك العملية التي لا تعبر عن رغبة تقنية في إنشاء الصور بل عن رغبة داخلية يتمحور حولها حلم الشاعر الداخلي وفلسفته الخاصة بالوجود . ومن دون تضارقم البعد الصوري في الشعر مع البعد الفكري له لا يصبح الشعر تعبيراً عن جوهر التجربة الإنسانية ، لكن شمر طاهر رياض يظفر هذين البعدين و يُشكِّل منهما كليهما شيئاً واحداً من الصور حيث أن تصفين من دون أن يؤثر ذلك على كلا صوري الشعر والفكر معاً .

ومن الضروري أخيراً الإشارة إلى أن البعد الصوري الغائري عمل طاهر رياض وللرسمية القرآنية التي تنبذ في شعره أيضاً والتلاو بين الوجودية التي تتواجد في مواضع مختلفة من شعره تتضافر جميعاً لتشكيل تعبيراً شعرياً يتمتع بالفراغة والغنى وتقيد البناء والقدرة للملحة على بناء الصور الشعرية المعقدة والعمية الدلالة . إن شمر طاهر رياض اكتشاف في القصيدة العربية المعاصرة وما على قارئ هذا الشعر إلا أن يأخذوه بالجدية الكافية لتكتشف لهم الأعماق الفنية الباعثي وبجمال الصور وفراة

الفكر □

اكتشاف
في القصيدة العربية
المعاصرة
وما على قارئ
هذا الشعر
أن يأخذوه
بالجدية
الكافية



العقم

تعميق لفكرة التشويه في التاريخ

عزت الفسراوي

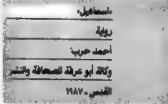
الحساسية فيما يتعلق « بالرجولة » كاصطلاح مهم في حياة المجتمع الريفي الذي ينتمي إليه ، لكن اسماعيل لا يرى في نفسه رجلاً كصغير مضاد للأخوة ، بل يرى في نفسه رجلاً كبير مشوار مع الشجرة ومكمل لها . إن الرجولة التي يريدها هي ثورة اجتماعية تقوم على العمل من أجل الحياة . والعمل في نظره لا يستغنى عن نظريات وأوهام فكرية بل هو الحديد والنار وصلابة تربية الفرد الثقافية والأخلاقية التي تحرك فيه عاطفة العمل من أجل الحرية والتضحية من أجل بقاء الآخرين . وإذا كانت قراءة اسماعيل لطبيعة الصراع العربي - الإسرائيلي على هذا الشكل ، فإنها من دون شك قراءة تستند إلى تجربة شخصية غنية وإلى تجربة جامعية أيضاً شهدها عام ١٩٦٧ . هل كان على اسماعيل أن « يتزوج » البدوية من أجل إتمام بوعه نظره ؟ لكل ذلك حملها (البدوية) ليقتل يعقوب صاحب المزرعة ، وليقتل الحاج مصطفى - غدار القرية . هل كان ذلك تشويهاً في قراءة اسماعيل للتاريخ ، أم تشويهاً في واقع التاريخ ذاته ؟ إن اسماعيل - من دون شك يدرك أن عجزه عن الوصول إلى هدفه نابع من قصور شديد في الواقع ، لكنه في حقيقة الأمر يقدم خطوة كبيرة على تفكير والده - الحاج إبراهيم الأفاضل - الذي لا ينشغل من التفكير بالتاريخ الذي أزال الرومان كما أزال الآتراك ومن بعدهم الإنجليز . والفرق بين رؤية الحاج إبراهيم ورؤية ابنه اسماعيل هو أن الحاج إبراهيم مدرك لقصور الواقع ، بينما يعيد اسماعيل أن يتحدى ذلك القصور . وكان فهم الحاج إبراهيم لتجسيد الواقع يشده نحو العمل في المزرعة التي كانت ملكاً له ذات يوم وأخذها من يعقوب . إن تعلقه بالمزرعة كان في الأصل تمييزاً لحريته هاشم معه وأصبح جزءاً منه ، لذلك كان تشير الملكية - بالنسبة إلى الحاج إبراهيم أمر عابر يسوّل مع الزمن . وانطلاقاً من هذا الفهم بقي يعمل في المزرعة كأنه يملكها ، أو كأنه كان في صله ذلك يرضي فريضة ذاتية قلبها عليه ورضيته في المحافظة على أرضه رغم أنها من الناحية الرسمية صودرت وأصبحت ملكاً لغيره . « أنا اشتغل في أرضي لا من أجل يعقوب . يعقوب وأبو يعقوب وابن يعقوب رايعين يزولوا والأرض تبقى لاسماعيل وأكرم وعصم » التاريخ لا يكتذب ، مستحق التوبة (١) . يقول الحاج إبراهيم . لكن حب الحاج إبراهيم لمزرعته بعد أن استولى عليها يعقوب لم يكن يخلو من « عقم » يسيطر على عقله الباطن ، وقيل ذلك في صمته الشديدة للشجرة « البدوية » . « أغرب شجرة في المزرعة هي شجرة لا هي بالسرتقال ولا باللبانوس . كان أبو اسماعيل يسحبها « الشجرة البدوية » ... كان يعقوب يريد قطعها لئلا اسماعيل أمر على بقائها وأصبحت من بعد شجرته المفضية يوليها من العناية والاهتمام أكثر من غيرها » (٢) . لقد ولدت هذه الشجرة ولادة مشوهة تمييزاً عن واقع مشوه . وكان حب الحاج إبراهيم لها تعاليل على الواقع ، أو استدراج عاطفي يرضي شوقه إلى الأرض وريشته في نقلها بعد موته إلى أبنائه . أما فهم اسماعيل للواقع فينبغي أن نرى فيه الرغبة الملحة في استئصال العقم الذي يشعره . واستطاع من خلال حماسه أن

لما كنت بطبيعة الحال سأكتب حول محور خاص من أجل تحديد البحث ، فقد اخترت أن أتناول فكرة العقم في رواية « اسماعيل » وكيف استطاع الكاتب أن يوظف تلك الفكرة في إغناء عمله الروائي من التاجين الفنية والفكرية .

في اليوم الأول خروج اسماعيل من المنمن بعد انفصاله دام سبع سنوات تصرخ أمه دوكوسي : « أطلع : أطلع : أطلع على حبة البسيت » . بالنسبة إلى أم اسماعيل : « كان أطلع غطاء مادياً لواقع منظور يعقوب عميلة الحياة ، ويعقوب التواصل بين الناس ، أما بالنسبة إلى اسماعيل ، فهو واقع جديد تفرض عليه تغيرات فيسولوجية ونفسية خرج بها من السجن بعد أن فقد ذكوريته في مشهد مرعب يستحضر البطل - اسماعيل - ذات لحظة من لحظات التراود النفسي (٣) .

لقد جاء التركيز على العقم تصميماً لفكرة التشويه في التاريخ ، فمفهوم الرواية لا يقرأون التاريخ بشكله الصحيح . ولعل العقم - كما ورد في الرواية - يأخذ شكل عدم الانجاب ، أو الولادة المشوهة أو عدم القدرة على الإبداع . وسواء أكان هذا الشكل أم ذلك ، فإن توارث فكرة العقم بهذا الشكل المركز والقوي ملائم للرواية بشبح كابوس غيف بما يحمل قراءتها كدعاً يحتاج إلى الكثير من الصبر وإلى قدر أكبر من التوازن النفسي ، حيث أن الكاتب لم يقدم عطلات استراحة نفسية للقارئ يتقله من خلالها إلى اضاءات حفيفة ترعده قليلاً من عناء المواصل .

و يصعب الحديث عن العقم في « اسماعيل » بمنزلة من دراسة فردية لشخص الرواية ، حيث العقم هم فردي يمكن نفسه عن الجماعة ويؤثر فيها وعلى محيطها المادي والنفسي . ببطل الرواية ، اسماعيل ، وكما أسلفنا - يخرج من السجن فائداً لذكوريته أثر التنقيب الذي تعرض له ، وهو لذلك شديد



يتعدى تصور الواقع المادي ويعمل معاني القوة ببقائها وطموحها « الثورة تستمد على الثقافية والبداهة على التجارب السليقة مع حاجات الفرد . انهم يقتلون الثقافة بملغاتهم ، يفرقون الشعب في بحر الاحباط بمعتقداتهم » (١٠) . وكانت نتيجة الحساس الذي تأجج في صدر اسماعيل ودفعه الى التخلص من العقم الذي بدأ يحس في الآن في مجته الاجتماعي ، أن بدأ يدرك ان العقم الفسيولوجي ينتج حينه على حالة اجتماعية أكثر عمقاً ، تمثل في أولئك الذين يحملون فكراً لا يتطابق مع واقع ثقافة البسيطة السليمة . انه يرى في شخصية هادي الذي يمثل الصراع العربي - الاسرائيلي على انه صراع طبقي ، شخصية عقيمة عاجزة عن ادراك البعد الحقيقي للصراع . يقول اسماعيل إنهم « يفضلون الشعب ويشككون في قدراته تحت ستار ما يسمى بالظرف الفسيولوجي .. ليعلموا ان حجارة أولاد غيم بلاطة ودهيشة تتراحم دبابات الحديد والدار . ليعلموا ان حجارتهم ستتحول غداً الى رصاص وقنابل تقلب المنطقة جميعاً على الأعداء » (١١) . وليس مجال هنا للمعنيت عن هذه النبوة التي يعيشها اليوم شعبنا في الدولة الفلسطينية المحتلة ، إلا أن اسماعيل استطاع بالتفصيل من خلال إسهامه الشديد بتفقد ذكوريته في التهادن الخصم أن يحمل حذاب الملائنة من أجل الوجود ، ولذلك أحس بالمقدار نفسه ماذا يعني أن يكون صراع شعب ما مع غيره صراعاً على الوجود . ومن الزاوية نفسها يمكن أن نفسر موقف اسماعيل من الشيخ عبد الله الذي يقف موقفاً سليماً ويقنع بالصلح إذاء ما يحدث كأن الحل سيأتي بحجرة . ان عقم الشيخ عبد الله ناجم عن عدم فهمه للصحيح للدين ، فهويروى في الدين حزباً يبدلته من امتنع فكر لغيره . اما على الصعيد الفسيولوجي فتعد ان جميع الحلاق ... إحدى الشخصيات الثانوية في الرواية - لا يتزوج لأن بنات القرية يرفضن . لقد آمن عموه الحلاق أيضاً بالبنفعية وضاض الحرب سنة ١٩٦٧ مع غيره . وبعد الحرب استقر في قرية « العين » يحدث الزبائن من بطولاته في الحرب . وكانت عودة اسماعيل من السجن تهيئاً لحياته ورافداً لها . فقد نقلته من احسانه بالمأوى الى احسان جديد بالمخاض . إن علاقة القرب الشديدة بين اسماعيل وعمه الحلاق تبدأ من دون شك من اشتراكهما في قراءة تصور الواقع ، فكلاهما يريد حلاً سريعاً وجذرياً للمشكلة مستنداً أنه يستطيع تحطيم ذلك التصور .. ولعل الكاتب قد استطاع أن يركز فكرة العقم حول قصة « أمل » - أخت اسماعيل - التي ترفض الزواج من ابن عمها عبد الجبار لأنها ترى في ذلك الحالة إرثاً لعادة اجتماعية تعد من حريتها وتهدم شخصيتها المستقلة . ويدوان « أمل » لم تجد عزراً في رفضها للزواج من عبد الجبار سوى تصميمها على تحرير نفسها من قيود العائلة ولوثرتها على الزواج التقليدي الذي لا يسمح للشعنة بحرية الاختيار . وفي خضم حاسنها للحرية الفردية تنسى « أمل » انها جزء لا يمكن فصله من مجمل العادات والتقاليد الموجودة في بيتها ، وان الطريق الى التحرر الاجتماعي لا يمكن أن يمر الا من خلال بناء وهي كامل

ومستدرج لمجمل عادات وتقاليد تلك البيئة . لذلك تنزل « أمل » في علاقة غير متكافئة مع استاذها الاميركي (بيزول) الذي يستدرجها الى فندق اوزيريس في بيت لحم بعد أن أغراها بالزواج ، لكنه يتركها في اليوم التالي بعد أن تكون قد حملت منه سافحاً . وهناك عدة ملاحظات لا بد من تسجيلها لدى الحديث عن قصة « أمل » . الملاحظة الأولى أنها - وهي الفتاة الوطنية والاجتماعية - تجد طريق « الخلاص » في شاب اميركي . الملاحظة الثانية انها قبلت الاخواء بسهولة تستحق وقفة طويلة . كيف استطاعت « أمل » لاستاذها الاميركي بتلك السهولة وهي ابنة « العين » التي يصفاها الكاتب بالمحافظة الشديدة ؟ وإذا كان الاميركي قد اغراها بفكرة الرحيل الى امريكا ، فكيف نسبت دورها « كمنافسة » بتلك السهولة أيضاً ؟ لقد كان ما يعرضه عليها زواجاً وإقلا اختلاص من الوطن ، وحتى لو صدق في تعامله معها وتزوجها ، فكيف استطاعت مع ان تستوعب تلك الفتنة المريبة بين كونها غير قادرة على اختيار زوجها - أو الأخرى ممنوعة من ذلك الاختيار - وبين الزواج من اميركي والرحيل معه ؟ ليس ذلك تنويراً في الابداع الذاتي ؟ وإذا كان الأمر كذلك فان « أمل » قد حكمت على نفسها بالعقم منذ عجزها عن رؤية الطريق ، وكانت حياتها القادمة وعلى صفات تسمى شهر نصبة عقم حقيقي رغم الجنين الذي ينمو في احشائها .

وكان تدخل اسماعيل في قصة أخته « أمل » مفروضاً عليه ، لأنه خرج مع السن فوجد امامه الحدث وقد أصبح حقيقته . صبحح الله ابتلع بستان أن يقف أمام رغبة والده ورواية عبد الجبار في رفض الزواج على « أمل » ، لكنه لم يستطع أن يتابع مسلسل التقوى في حياة « أمل » ، كما ان هادي فشل أيضاً في معالجة حالة « أمل » . لقد كان على اسماعيل ان يتصرف فيما يتعلق بما وراء الحدث وليس ما قبله . لذلك عرض عليها ان تحضي في بيت الدكتور المطاوي الى أن تلد .

وليس من شك ان اختفاء « أمل » في بيت المطاوي (للتزوج من امرأة عاقلة له أيضاً دلالة الواسمة . ان الدكتور المطاوي يمسك قصة « أمل » بطريقة مشابهة تقريباً رغم اختلاف التفاصيل . لقد تزوج الفتاة التي اختارها له والده - فتاة غنية وابنة « عائلة » كبيرة ، فحكم على نفسه بالعقم تماماً كما فعلت « أمل » حين أخطأت الطريق . ويرى الدكتور المطاوي في جواب « أمل » انه خروجا من مأزقه وتآزمه الذاتي ، فهويروى طفلاً يشمره بأنه قادر على الانتجاب . لكن تلك الرغبة لا تلبث أن تتحول الى رغبة في ابتلاك « أمل » وطفلهما على السواء . فيعرض عليها الزواج العرفي . لكن « أمل » - التي صممت تماماً من انقضصتها الأولى مع بيزول ، ترفض ذلك باصرار وتبقى تترقب بين رغبته في إيهاض الجنين وبين الاحتفاظ به الى أن ولعت بين يدي الطبيب النسائي الذي عمل من جنيتها خلا لتجارب . وهكذا تنتهي

العقم
هو فردي
وعكس نفسه على
الجماعة
ويؤثر فيها
وفي محيطها المادي
والنفسى

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة

الجماعة



« أصل » في مستشفى الولادة لتلد جنيها مقطعا — ولادة مشوهة .

إن فكرة الأوصال المقطعة (رمزيا) هي محاولة لإعادة الخلق من جديد . اسماعيل العصري (ابن أمل) والذي ولد مقطوع الأوصال يمحس حالة نفسية لدى خاله اسماعيل الكبير الذي قطع ذاته (رمزيا) قبيل خروجه من الضفة الغربية قاصداً الأردن .

يقول اسماعيل : « من يصدق أن اسماعيل قد مات ١٩ من يصدق أنني قطعت إرباً إرباً ، أربع عشرة قطعة . نعم أربع عشرة قطعة بالضبط . علقت رأسه على مدخل الحرم في الخليل وأطرافه على مداخل القدس القديمة وبعيت ذكوره في برك سليمان » (١) . إن تلك استعادة أسطورة لقصة الإله أوزيريس

الذي قتله الإله ست وقطعه إلى أجزاء (أربعة عشر جزءاً) وألقي بها في كل أنحاء مصر . لكن رع — إله الشمس — ساعد ابنه أوزيريس في استعادة تلك الأجزاء (ما عدا عضو الذكورة) وإعادة الحياة إلى أوزيريس . وبطريقة تشبه إلى حد بعيد قصة مريم العذراء حملت ابنه أوزيريس والنجبت حورس الذي وحد بلاد الشام ومصر ونشر العدل والحب .

وإذا كان السجن هو (الإله ست) ، فإن اسماعيل هو أوزيريس المعبود الذي يسجد للحياة من جديد عن طريق الشمس (الحقيقة) . ولعل في إشارة اسماعيل الواضحة إلى الأماكن التي القيت فيها أجزاء جسده ، رغبة حقيقية في استعادة الحياة من جديد وعلى أمل ولادة جديدة تجلب العدل والحب . □

مصرع الواشي

عبد وازن

www.alnagid.com

« ذلك الشيء الغامض » كما يقول الراوي ، ولا يكف عن التساهي بأنه حفيد أحد الشهداء . يفتح اسماعيل مرة مهتة السرب قائلا : « ماذا أستطيع أن أفعل في هذه القرية اسائية إذا لم «كلمة تقاير ٩ » . غير أن ما من أحد علم يوماً أين تذهب تقارير إيمانها في هذه القرية البدائية التي لا تعرف شيئاً من تجربة الحياة المصرية .

شخصيتان إذن ، متناقضتان في حياتهما اليومية ، متوترتان في علاقتهما : الراوي واسماعيل . الثاني يراقب الأول ويرفع عنه تقريراً أيضاً والأول لا يبالي كمدرس عتيق رسمياً في « غثاب » القرية . وحين يشق التوربين المدرس (أو الراوي) واسماعيل يفصل الواحد عن الآخر وتندلع بينهما حرب داخلية صامتة . يضي اسماعيل في لحيته شبه القذرة وينجح في السيطرة على القرية وفي استغلال المحاصيل الزراعية . يصبح لديه حراس يملأون القرية ويراقبون أهلها ويرفون تقاريرهم . يساء يرق الراوي في « سكتة قلبية » وفي عزلة قسرية ويستمرع من حين لآخر بعض ذكرياته . لا يتجاوز المدرس القرية حين يهجر مهنته في « الكشاك » بل يؤثر أن يقيم فيها مسجوراً بطبيعتها وسجواً الغريب .

يمنح الكاتب المكان أهمية بارزة ولا يمين فقط في وصفه بأسلوبه الإيماني والأنطباعي بل يُسج عليه طابعا خرافياً أو حليماً . فالقرية غريبة الموصفات بطبيعتها وبأساطيرها ، يرسمها الكاتب في تقاضيلها أحياناً وماظها الصاحبة بيدلتيها ومشاهد أهلها الساذجين . تتحول القرية فوذجاً مكالياً « كزوتيكياً » شديدة الغربة ، شديدة الألفة . فإذا هي قرية

لم يكن ثروى يحتاج أن يطلق على نفسه «سواء» أو أن يسمي نفسه جهراً كي يدرك سره كشخصه أوفى في رواية الكاتب التونسي الحبيب السامي « حل الحيز » ، فلاحه تتوضح شيئاً فشيئاً عبر خلال شتي يماضيها ، والأفعال التي سوف يفتقرها مصادرة أو عبثاً أو قصداً . إنه الراوي والبطل في وقت واحد ، لكنه البطل السلمي ، المتردد والهاثر الذي يؤثر « الظلام والعزلة » كما وصفه غرغ في تقريره شبه السري . غير أنه لا يثنى عن وصف نفسه أيضاً وأطلاق بعض الصفات على شخصيته ويجعلنا ندرك أنه شديد التنافس ، على طابعه الأليف ، فهو عديد وحالم ، عقلاني وعجالي رصين وانفعالي .

يقرا الراوي خبر تعيينه مدرساً في قرية « جبل العنز » النائية والمجسولة ويرتمش للحدث الذي سينهض بأهليته المشتركة . وحين يرسل إلى القرية عابراً بعض المناطق الغربية شمسها وليها تبدأ مرحلة جديدة من حياته : عالم آخر ينتظره هناك وعلاقات مختلفة أن يستوعبها تماماً . عالم غريب بطريقته وبديانته وصفاته الطبيعي ، بنامه المزارعين الفقراء ، بأحياته الفقيرة ومنازله المتراصة على الطرقات المتصرة والضيقة .

لكن الرواية لا تبدأ إلا حين يلتقي الراوي بالشخصية الأخرى (الرئيسية أيضاً) التي ستواجهه حتى الختام : اسماعيل . ولا تلبث ملاح اسماعيل أن تتوضح : رجل طريف وسري ، غريب الطابع ، غامض ، يُعنى بالقرية وأمورها اليومية وبنبر شؤونها الصغيرة والكبيرة وقد نصب نفسه مثلاً للحكومة



« جبل العنز »

رواية

الحبيب السامي

المؤسسة العربية للدراسات

والنشر

بيروت ١٩٨٨

يقتلون ليعيشوا

الأخضر واليابس

رواية

جواد الحايك

مشتورات ابن بي. سي. سيفيني. ١٩٨٧

■ في روايته الأولى «الأخضر واليابس»، يبدو جواد الحايك كمن يفرغ ذاكرته ليشمل النار فيها. فعل صعيد الوجدان القوي تزورج الرواية لأمم الشلي يتخوض حروباً ذاتية ضد الحروب والوضعية، ليقي نظاماً، وعلى صعيد الوجدان الجهازي يتابع الأخضر واليابس، للفتيات

المعيشية والإنسانية في سرد تسجيلي تصويري. لكنه تصوير لحام مغتفر باستمرار يعرف منه ملاحظ كثيرة، وإذا كان آدم يجاهد للاحتفاظ به «التواضع» فإنها ضمن حركة أيضاً هي المروءة عبر المعركة: من قال إن الإنسان كالشجر؟ الرواية في مكان غريب أرسم ألف مرة من القرية في سفسط الراسي، ص ١٣١

يبدو جواد الحايك كألم يحرص غلباً حيلة المخرج في «الأخضر واليابس» وترسم المركز للتشخيصات، والسرور المولود لتفاصيل القرية، والأحداث الموكلة للحرب في القرية والمدينة. لكنه يورد عبر ذلك الصراع النسبي بين الفرد والخاص، آدم والحرب، الصراع المطلق بين المكان والزمان، وهذه وبينهما المختلفة ثم بيروت والتشغلات فيها. وموقف الكاتب واضح منذ البداية: من مع الحرب (متهوسون) ومن ضدها (معتدلة). وبد كان آدم طفلاً على والده صورة من صحيفة المهالفا عاتدي تحت غيمة وقربه ماعز وقصة حليب. وعلقت الصحيفة قائلة: «ما تبقى زحمة وإيراك». ورغم كونه من أشهر الرملة في قرية اهتم منذ حدثاته بتفاصيل معاهدات السلم أكثر من اهتمامه بواقع المعارك. وكان حلمه يتحصر بالعيش في وهدة وإحياها معصرة الزيت التي تركها له أبوه. موقف بسيط في فرع مصرف في القرية، زوج معلمة وبك طرفة في الرملة. لا يريد أكثر من البقاء في أرضه، يقطف اللوز، يعمل في كروم الزيتون ويصمره زيتاً. وكان أبوه هناك. بعد موته، كان كلما ووصل إلى الجبل الأسفل، حيث شجرة الحبلاش الكبيرة، كان يشم رائحة عتيرة دافئة، ويظن قلبه إلى شتية متحنياً فأبوه كأنها رلة في مزارعه. حتى المدينة لم تجلبه كما فعلت بالكثير من القرويين ورياً لأنها سلبته أمه وأخته حواء. فألام تركت وهدة بعد موت زوجها إلى المدينة غير عابئة بكلام الناس، وأصبحت معها أينما فاني ما لشت أن تزوجت وهاجرت إلى أستراليا. وفي الأيام الأولى تأثره بغيري في «الأخضر واليابس»، والكاتب يتوقف عند زمين مهين في حياته مما عهده الحكميم زعيم وهدة، بقل الأب، وجدة التي عاشت طويلاً وكانت البديلة عن الأم. والحرب طالوت وهدة رسماً بقديفة صرعت الحكميم في اليوم نفسه الذي نفضت فيه القرية وكانت وكلها القديفة خبط من وهدة تستميره وتبني الأمل، ص ١٠٩. مع ذهاب حنين الزمنين يقرر آدم الانتقال إلى

واقعية ووحشية في وقت واحد، بمعطياتها الأليقة والقياسية وأسرارها الخاضعة والملتبسة. أهلها يزعمون «البطاطا» ويعانون الجهل والفقر، ومن ترغف البوابة الحديدية الضخمة قرب الساحة «يل نوع من الدهشة الكبيرة، وسين تزور القرية شاحنة تنيلج الميود وفنر الأنواء.

يفرق الراوي في حلة الذكريات وإسماعيل يحكم السيطرة على القرية إثر استغلاله محاصيلها الزراعية ويحاول أن يحقق حلمه في تطوير القرية، فيدعو ذات ليلة إلى حفلة غنائية راضية تعيها فرقة قدمت من المدينة. غير أن تلك الليلة لن تكون قط ليلة القرية المشهورة بالغناء والرقص بل ليلة إسماعيل أيضاً. يهت الراوي غاضباً ويقتصد منزل إسماعيل وقد رجع باكراً متعباً من حو الحفلة: « نهضت من الفراش وارتقت إفريز النافذة، ورحلت أرقب القمر.. وحده القمر يلتصق بالقصود... دفنت رأسي بين يدي، أحسست بصديغي يضيأن. ها هو أدم يطرق بابي... أصابعي باردة، وجوهي يشتعل من الحمى... فجأة فكرت في شيء لم يخطر على بالي أبداً... إسماعيل وحيد الآن... حملت سكيناً وضربت». وإذا كان بطل البير كامو قد ارتكب جرعة في رواية «الغريب» في عز الظهيرة تحت الشمس الشديدة الروع، فإن الراوي البطل يرتكب جرعة المفاجئة في ضوء القمر. يطعن الراوي إسماعيل في سريره وكانت عيناه قد اهزوزت في جميع الذكريات و« عندما خرجت، يقول الراوي، توقفت قليلاً أمام الباب، وتطلعت إلى السماء، كان القمر ملتصقاً، وكانت الفرقة الموسيقية تنزف لها ردياً».

ليس الراوي قاتلاً عتيراً ولا جرمياً، بل إن سكونه لم يكن يدل على أنه سيصغي قاتلاً. «مهر كان يميل إلى أن يكون قتيلاً لشدة خوفه وتردده وقد وصف نفسه مرة: « ظلت ممدداً كحبة باردة تمتشطر الدفن». لكن الخوف سرعان ما توارى أو تحول حالة أخرى دفعته إلى القتل. رما كان القتل فعلاً جانياً كما لدى بطل البير كامو في رواية «الغريب» أو بطل الكاتب الألماني بيتر هاندكه في روايته «قلق حارس الرمي...». حدث القتل فجأة دون أي نسي سابق، كأي فعل جاني يرتكبه فاعله سهواً أو عبثاً. ولو فكر الراوي في القتل ملياً لوجد نفسه عاجراً عن ارتكابه. خصوصاً أن الراوي ليس بطلاً سلبياً ولا يعرف الشر. لكن فعل القتل هنا لم يحمل طابع الشر أو الأثم العرف بل ظل مشرعاً على إمكانات التأويل.

رواية طريفة ورواية «جبل العنز» بجوهر السوداوي وشخصياتها وروحانها التافهة كمشاهدة تصويرية وصفية: المنازل والناس والحقول... رواية ترجع إلى المكان وتحفل به، لكن ليس على الطريقة التقليدية، وإنما عبر ما يوحى المكان من أحاسيس وحالات ومن خلال غربة المكان وضعفه وإتيامه بين الواقع والوهم. وقد كتب جبراً إبراهيم جبراً على غلاف الرواية: «في الرواية سوداوي يكاد لا يتجلى ولو للحظة واحدة، وحتى الحفلة الكبيرة» تتميز عن إثارة أي فرح في أحد» لكن سوداوي عابرة، فالمأساة طريق إلى القبر الذي سوف يشرق على حدود قرية «جبل العنز» □



رواية
الحياة المقرونة
بمواجهة
مختلفة
مع الموت



القتل عاتدة
والانسان
اشلاء
واقعية هي المجتمع
الأفضل
شخصيا
للكاتب

للدينة: «الحكيم كان عقل ومعدة وبنيت كانت روحها، وبعد رحيلها صرنا مجازين بمحلى في حقة من ١٣٠. وينطق يلتقي مع لمة دون أن يعرف، من ١٣٦، للسلامة لا تكن مع أرضه فقط بل مع رموزها أيضاً، ومع المكان والزمان، الجغرافيا والتاريخ».

يحافظ جاد الحاج على نص إنشيليري تقليدي، فهي مسار واحد مع تصميمات مرعبة للمهيي والسقطيل من ذكريات وروى ولا يتجلى النص من انعطابها والتعقيل والتفصيل كما لو كان الكاتب يجهد في تذكر كل شيء، ليتطهر (كثاريسي)، ويولد أحباتاً كما يكتب تعليقاً أو عقيداً صحابياً. يقدم شهادة وإدانة، لكنه يورد حقائق الحرب في طريقة سردية أو حكاية تحمض من ولعها شراء الجثث لسجلها، فقدان الروية عنها فمن تتارب مسلحين عليها، والروح قدرته الجنسية من اعتناهم عليها وعلمه، احتفاظ مقاتل بأدان بشرية في أية رجاحة للكومست، حاجز سرقة ملثم صاحباً رداً على سرقة مستودع سلاح، تحول القتل «عذبة» والإنسان كسلالة. كل ذلك وجهه بصمغ آدم ويصمده، لكنه ينقل من بعد إلى اللغة، ويولد ذلك وأصباحاً في أسلوب التدمير. وثمة شيء من التسليح في الشخصيات، فهي إما طيبة وإما شريرة، وإن كان هناك جدل بين اللامسي والأخضر فإنها يبقى في إطار علم. فالإنسان الجليل فقد طيبه وتحول شريراً في صراع بقاد مريم لا يترن الشعر. هذه المقارنة بين ماضي الوطن وقاضيه، أسس الناس ويومهم إشكالية شخصية لأدم ورويته. وإذا كان الجدل بين الزمتين يخرج بنتيجة واحدة هي الحنين إلى الماضي وتفضيله الحاضر والمستقبل الذي يمد أو الأصعب يتده به، فإن ذلك يبرهن الحاج وكثيرين معه ما لديهم بالرجعية والعودة إلى الوراء من قبل أصحاب النظرة السياسية التي ترفض رجوع الماضي والشوق صدمه منها كان حلاً وتسكك بالتقدم والتحويلات منها كانت رديته. وليس معصافاً أن يبدأ التسلسل الروائي في القرية، الأصل والأساس موضوعاً، وللمجتمع الأفضل شخصياً للكاتب: ولتشر معصافاً أن يأتي الحاضر من الخارج. «واقعية» لتركز المجتمع القاتل إنشائي، لكن سرورها كانت على قياسها لا تكتفي كياناً ولا تمنح حيرة. ويؤرد حاد الحاج نيلان من الجبر ولتشر في عيشها إلا أنه يشاهد على الطلع الإيجابي العام، ذلك السلام الداخلي والاحتضان والرمي إلى أن تتعرف القرية إلى التلازم أول مرشد عيود الذي أدخل الحراب إليها داسي أوضها بجزمتها. عيود رمز واضح للشعر اللطيف وسعة التقبيل. يقول للحكيم إن كل منه تدرب الراغبين من شباب القرية ليردوا الأذى عنها في حال

تعرضها للخطر من محيطها. ويقبل الحكيم بذلك حلاً وسطاً بين الرأي الرافض وتلك التحمس. لكن عيود يصطبغ الشباب معه إلى ساحة القتال في بيروت، ويومئذ أحدهم إلى القرية ليقول إن «الشغلة وسنة» من ١٠٥، وأهم اكتشافها بعد مقتل الضابط أنه كان لصاً أيضاً ومفادراً على باباءه من ١١٢.

حياة آدم وعائلته في المدينة تريد اقترابه من عالم الحرب الحقيقي، وقوله ويأسه من عيلة من الأحداث وصار تطورها. لم تكن حياة، بل نوعاً من الوجود على الحد بين الحياة والموت لرويته الحرب. ورغم وصول آدم إلى حق التجربة يخرج تعقيداً كما لو أنه دالاً، فهو واجه الحبار بين قتل أسير أو التعرض للقتل هو نفسه. كانت مواجهة حقيقية في آدم صاحب المبادئ، للشالية وأدم الولائي رب العائلة التي سبقتها إلى قبرص لتهاجر معه إلى أستراليا. وكان عيوداً مطلقاً صاعياً: نعم، نعم، «لا، لا»، واختار آدم الثانية لأنه عجز عن القتل، لكنه بقي حياً. لم يفكر في الهجرة عند اندلاع الحرب إلا في نفاثه من مرشد عيود. وإذا التقى الأمر مع عاد في الإمكان عبر ذلك أتقن نسي وأصغر. ولا التز يدني بالدمه من ٣٥. لكن النهاية التراجيدية لسناء والتواكمن تقته وجدعا أنه كان خطأ، وأن على الطيبين أن يقتلوا الأشرار ليقربوا أجسادهم. سناء العصابة الرائعة الحبار رويته مالت إلى العجز جنسياً، والذي يسيء معاملتها وضربها يرفض عملها العيش معه وحيداً لتراكم من رويته الأولى. تمشق رمزي وترفض ترك مالك والطفلين لكن لا تتعرض من رمزي لانتماء زوجها تاجر السلاح في الفؤاد الكبير، ثم تقبل بالسفر إلى قبرص عندما تحمل من رمزي شرط أن تصحب التواكمن معها. ويقبل رمزي وبعد العنة، لكن الزوج يكشف الخطة في اللحظة الأخيرة ويضدها. ولتشر سناء وجينها والطفلين أيضاً كانت تحول حبيبته من رئيس الروح. سناء العروس، رمز الفرح وجينها رمز لقدع الوعد، تقتل في شاعة مرعبة يحتم السواد على خاتمة الرواية وإن استمر الزفاف أن يصب صورة تقليدية للأمل: «فوق الجبال بدأت الشمس تطلع» «يكسر حريقها، معاهدة فجر جديد من ٣٣٧. ويولد التواكمن زيادة رويته ويضاهي التراجيدية في الخاتمة، ولماذا ترومان بدلاً من واحد إذا كان لا بد من قتل بربر صورة سناء الصالحة في الرواية؟ «الأخضر واليابس» من أدب الحرب وإشكالياتها الوجودية ومشاكلها الحياتية. لكنها حياة مقرونة بمواجهة مغلقة مع الموت. إذا أدركت أن تعيش ما عليك إلا أن تقتل □

الموهبة لا تكفي

ميشال جعّا

■ هذه المجموعة الشعرية، التي تضم دزينة من القصائد الصغرى من الوزن والقافية، «الفائزة بجائزة يوسف الخال» للشعر ١٩٨٨، تدور حول الحب والحرب، حول المرأة والمقاومة، وتصور معاناة الشاعر الجنوبي الذي يقاوم

«بحيرة المصل»
شعر
يعني حسن جابر
شركة «رياضي الويس للكتب والنشر»
لندن ١٩٨٨

الاحتلال الإسرائيلي بالشعر.

ويستأجبه وسخرية تتبر من الآتي واليومي والطفولي وتزج بين الواقع والحلم.

حيث يقول:

«قررت أمي أخيراً
إذا دخل الصاروخ مطبخنا
ستنفره ونسقطه في طنجرة الكوس
تطبخه مع أرز الشطايا» .. (ص ٣٣).

...

وهو يستطيع أن يصوغ من الكلمات المألوفة، المعاني غير المألوفة:
«الجهاد الحاسر»
تترجل إلى أقرب حانة
لتشمتد صهيلاً» .. (ص ٤١).

وما دمنا في الصياغة فهو صاحب مقدرة على استعمال الكلمات استعمالاً بكاراً ينتج عنه لغة وصو سرالية غير مألوفة.
«من عقود السهرة»



فرط الصرخاء
قُبِدَ قُبِدَ
والأصابع المشدودة ، تغزغ
تشتغل الرعدة كجثة ضاحكة
ويتفرق المروج
ليسل رغوته
عن زجاج الأسماك .. (ص ٤٩) .

وفي قصيدة « بحيرة المصل » التي يهديها إلى أمه والتي أعطت الجمجمة الشعرية اسمها ، يصور لنا هذه الأم المجاهدة :

« اتجهت صبياً أعمى
صبياً مُعَلَّقٌ في أهواء بلا ملائكة
واتنظرتُ معها الرجل الغائب
مع موكب الشغيلة خلف البحر
نلتهم حورفاً كالكتوب
الواصل من المهجر
وُصِفَنا كأنما نزل كل مساء
ثم تضرنا على المحدثات
حتى لا نصلي لدمعتها » .. (ص ٦٧) .

ثم يصور لنا موتها :

« عشرة حالب تبش الكفن
قرأ الصائغ شهادة الوفاة
سرق الجندي وردة من الأكليل
فتحوا البوابة
الجثة عر فوق الجسر والماء
ارتفع البطاني
ابتمت أمي في تابوتها
تشتغل الشمس كالخشب المتين
ضحكتنا
عائفاً بعضاً
صباح الخبر أجل قبر
صباح الخبر أبنتها القري » .. (ص ٨١) .

فهرنا ينظر إلى عبثية الموت ويغفل بين الحزن والفرح .

نصيححتي لشاعر — وهو يزل في أول الطريق — أن
يشغف ، أن يقرأ الشعر العربي من قديم وحديث ، وآداب
الغرب بلغاتها إذا أمكن .
السطحية لا تفتني . والشاعر الفضل الثقافة لن يكون شامراً
كبيراً مهما كانت موهبته فذة .
الشاعر كالثعلب نجى من مخلف الأزهار وتصنع
العسل . قال مجموعة شعرية جديدة يقل فيها « المصل »
ويشتغل التسع والدم الجديد ، يكثر فيها الجنى ويعلو الشعر هذه
الخمرة المتقة □

بيان سياسي لتحرير النقد

• الأدب والادبولوجيا في سورية
١٩٦٧ - ١٩٧٣
بو علي ياسين - نبيل سليمان
دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٤

■ قد تبدو المودة إلى دراسة نقدية لكتاب
عصر عام « ١٩٧٤ » ، مستفجرة ،
مستهجنة ، في وقت تفسر الأسواق
الشكافية سيول من الكتب والنشورات
والدراسات ، التي تحمل الجليد والقديم
من النظريات النقدية الأدبية . لكن
عودتنا إلى كتاب « للأدب والأدبولوجيا في سورية : ١٩٦٧ -
١٩٧٣ » « المؤلفين بو علي ياسين ونبيل سليمان » ، تأخذ أهميتها
من كون الكتاب يعرض بالنقد لأعمال مجموعة من القاصين
والروائيين والمرحجين السوريين — وهذا ما نطمح إلى تبيان —
بالإضافة إلى أن الكتاب يفتح بحثاً مهماً جداً في النقد ،
يعتبر أن يغني الباحث عيده والقلم ودارساً ، خاصة وأنه
النهج نفسه الذي يستعمل قطاع واسع من النقاد الأدبيين في
العالم العربي .

الموضوع الأول الذي يتبادر إلى الذهن حتى قبل الدخول في
صفحات الكتاب ، هو تلك العلاقة التي يسطرها الناقدان
للادبولوجيا والأدب ، فهما يصران أن الادبولوجيا تعدد
الحضارة الأدبية والفني للأدباء ، وأن الموقع السياسي والانتماء
الطبقي يوجهان عملية خلق الشخصيات القصصية أو الروائية أو
المسرحية . لذلك هما يمددان أولاً إلى اللقاء نظرة سياسية على
الساحة السورية ، ويصفان القوى فيها تصنيفاً طبقياً حامداً ،
ثم يتقومان بتصنيف الأدباء على أساس القوى الطبقية .
وأخيراً يدرسان نتاجات الأدباء بشكل مجزأ ومبتور ، كي
تأتي الاستشهادات مؤكدة لتصنيف الأساسي الذي وضعا
الأدباء ، كل الأدباء ضمه .

والناقدان منذ البدء ، لا يغيضان هذه العلاقة ، بل يؤكدان
أنهما يصدان دراسة أعمال الأدباء السوريين على ضوء الاشتراكية
العلمية « ولقد حددنا موضوع دراستنا ، نقد الأدباء السوريين ،
من خلال كتاباتهم في عام ١٩٦٧ والأعوام الستة التي تلت
لنسبين : أولهما تقني بعت ، غايته تصنيف مجال البحث ،
والآخرين من قاعات بأن الميزة الحزبية قد كشفت بشكل
فاضح أوراق طبقة حاكمة ، مثلما فضحت من قبل حرب
١٩٤٨ الطبقة الاقطاعية — الرأسمالية — الكومبرادورية . لقد

هدف النقد
نصرة طبقة
على طبقة
واظهار سقوط طبقة
وصعود طبقة أخرى

ايضاً — أن تكون كافة الشخصيات الأدبية في قصصك أو رواياتك محكمة سلفاً بالصفة التي أطلقت عليك ، وبأهتمة التي انصبت منك منذ البدء .

لذلك ، لا يعود للقصّة أو للرواية حياتها الخاصة ووجودها المميز ، وتنفذ الشخصيات الأدبية نوعها ودلائلها ، تصبح مجرد آلات تتكلم باسم المؤلف أو الكاتب . والتناقض لا يقبل وجود أكثر من شخصية واحدة في القصة ، لأنه يصبح من الصعب طبعهم عندها أخذ واحدة من الشخصيتين كدليل على « الموقع الطبيعي » للأدب الذي هو موضع اتهام ومحاكمة . ولأن الأمر هكذا ، يعتمد الناقدان التجزيي في قراءة النص ونقده . فبدلاً من أن يأخذوا شخصية قصصية ما ، ويدرسوا تطورها خلال العمل الأدبي ، ويراقبوا علاقتها مع الشخصيات الأخرى ، أي معنى آخر أدخلها كوحدة عضوية لا تتجزأ ، على العكس من ذلك يقومان بأخذ مراحل محددة من « حياتها الروائية » وعلاقتها ، ثم يطلقان الأحكام العامة عليها ضاربين بعرض الحائط التطور الذي تعبره والشكل الجديد الذي تصيره أخيراً .

من الطبيعي أن لا يكون الأدب منفصلاً عن الحياة ، وأن لا تكون له حياته البعيدة عن موم المجتمع ومشاكله واهتماماته . لكنه من الطبيعي أيضاً أن المقاييس التي تستعمل لفهم الواقع الحقيقي البشري الذي يعيشه الأشخاص الحقيقيون ليست هي ذاتها المقاييس التي تستعمل لفهم جرواية أو قصة ما . ولا يمكن القول أن الأدب هو نقل للواقع كما هو .

إن الناقدتين يدهان أهما بتصفان المنهجية الماركسية في التحليل والنقد ، لذلك فهما يبدآن بالمرحلة التي اختارها لدراسة نتائج الأدباء السوريين ضمنها (١٩٦٧ — ١٩٧٣) . ولهذا التاريخ معنى خاص ، فهو يقع بين أكبر هزعة عسكرية حدثت بالدول العربية و بين أول انتصار حوّل بعض الأنظمة العربية إلى هزعة سياسية شمة . ولأن هذه المرحلة شكلت بالذات قلباً اجتماعياً عميقاً لدى أدباء سورية « الشام » لكونها أصيبت بهزعة بالغة عام ١٩٦٧ ، كان من الطبيعي أن يكون الشغاع الأدبي يجمعه « سياسياً » أو على الأقل يعالج الأموات الاجتماعية التي نشأت آنذاك .

وبنوعنا نقول : إن الخطابات التي تعاطت مع حدث الخنافس من حزيران ونقلاجه ، كثيرة ، بهدف تفسير الأسباب والعوامل التي قادت إليه وجعلته مدوياً بهذا الحجم ، وإلى هذه الدرجة الكارثية ، فمن قاتل إن الأمر له صلة بضعف الجاهزية العسكرية ، أو قاتل بأن الأمر أعمق من هذا ، ويرتبط ببنية نظام سياسي يكامله وعجز الطبقة القائدة فيه عن إنجاز مهام التحرر الوطني ، إلى قاتل إن للهزعة مقدمات في بنية المجتمع العربي « المفق » ، وأما تصرع من حالة التأخر التاريخي فيه ، إلى قاتل إن الهزعة تبرع عن مفاداة الجماعة لوضعها الإسلامي ، وانفراط عقد الدولة والمجتمع الديني ، والأرقام في أحضان الايديولوجيات العلمانية ، إلى مدع ببنية الخطاب الماركسي في تفسير الهزعة ، وبأداه فاضح بأن البرجوازية الصغيرة لا تستطيع كطبيعة إنجاز مهام التحرر الوطني والثورة الوطنية الديمقراطية .

دلت الهزعة الجديدة على انتهاء دور طبقة يكاملها في حركة التحرر الوطني والاجتماعي ، ونحوها إلى طبقة مقيمة للتدعيم والاستقلال ، عبوة لقوة العمل ، متحالفة أكثر فأكثر مع الرجعية القديمة ، متحالفة أكثر فأكثر مع الامبرالية المالية . لقد آن الأوان لصدوم طبقة جديدة ، مصالح وايديولوجية جديدة .. آن الأوان لصدوم البروليتاريا ، ولظهور الأدب البروليتاري وانتشاره « (ص ٨) .

إذن ، الهدف من عملية النقد ، كما أوضحها ، النص أصلاً ، نصرة طبقة على طبقة ، وإظهار سقوط طبقة معينة ، في سبيل صدوم طبقة أخرى هي هنا : البروليتاريا . ومن أجل تحقيق هذا الهدف فهناك بالقاء نظرة سطحية — نستطيع القول إنها غير علمية وغير صحيحة — على بنية المجتمع السوري (الشامي) ، و يطلقان أحكاماً جازفة بالتصنيف الطبقي . وما أن « ايديولوجيا الأدب » تستلج أن يكون لكل طبقة مظهرها وكتابتها وأدبائها ، فإنها من الطبيعي أن يعتمد الناقدان إلى احتساب أدباء محددين ، واعتبارهم يمثلين لطبقات المجتمع . وبعد الحكم عليهم ، يبدأ النقد لا ثبات الحكم ولتأكيد الأدانة . وهذا الاختيار لا يتم إلا بعد دراسة نقدية سليمة ، بل يأتي محكوساً — على ضوء فهم الموقع السياسي والفكري الذي يقفه الأديب : فإذا كنت أنت — حسب تصنيف الناقد — محافظاً رجحاً أو برجوازياً صغيراً ، فمن الطبيعي — عند الناقد

♦ اختيار الأدباء كصفتين وبعد الحكم عليهم يبدأ النقد لأليات الحكم وتأكيد الأدانة

صدر حديثاً

سلسلة قضايا راهنة كتابان جديداً رياض نجيب الرئيس

يبحث المؤلف في هذا الكتاب باب مناقشة عروبة المسيحيين وهوية اللبانيين على مصراعيه ، من خلال مناقشة آراء مبسوطة من الكتاب والسياسيين المسيحيين اللبانيين الذي اعدوا الجدل حول الوجود المسيحي والكيان اللبناني خلال سنوات الحرب

العرب وجيرانهم

يعالج هذا الكتاب مجموعة من قضايا الاقليات القومية « الحاضرة » المحيطة بحزام الوطن العربي .

١٠٠ صفحة
٦ جنيحات استرلينية



Riad El-Rayyes Books

56 Kaghrubridge, London SW1X 7NJ Tel: 01-245 1905

من الشاب أن هذا التحليل الطيفي ، أي الذي غلب استعمال مفهوم الطبقة لتفسير الحركة ، كان من انتهاك إلى حد ضاعت فيه القضية من بين يديه ، بما هي قضية سياسية مريرة تحتاج إلى قدر كبير من الواقعية والرؤية . ولم يكسب هذا التحليل غير اكتشافه النظري ، فانتصر لنفسه على التاريخ ، وانتصر للرغبة على الضرورة ، وللمفهوم على الواقع ، ولم يصحح على الحقيقة إلا بعد أن كانت هذه « الطبقة » تتأدر السلطة فعلاً ، لا لكي تصعد البرجوازية واليسار ، ولكن ليصعد السادات .. بحل الحركة العربية بامتياز ، ليفني ما تبقى من مكتسبات المرحلة القومية بامتياز .

قلنا إن قرار الادانة عند الناقدين جاهز منذ البدء ، ففي المقدمة التي يجب أن تكون تعريضاً ومدخلاً لقراءة الكتاب ، كان واضحاً من صيغة « سؤال المآل » الذي طرحه الناقدان على نفسها ، أن الجواب جاهز . « لقد كان التساؤل التالي هو الدفاع الأساسي للقيام بهذه الدراسة المطولة : » إذا كانت الحركة الشعبية والوطنية قد تضررت ، وإذا كان المفكرون بنفاليستهم انتهزين أو غير ملهمين ، والساسة تجريبين أو مضللين ، فهل ترى الأدباء في مستوى أفضل ؟ » (ص ٦٠) . والجواب عند الناقدين هو سلب .

من هذه المقدمة ، يبدو التناقض الذي يقع فيه الناقدان واضحاً ، فهما أساساً لا يمتزجان بوجود أدب منفصل عن الواقع السياسي والطبقي ، و يصران على اعتبار الأدباء ممثلين للقوى الاجتماعية المختلفة . لكنهما مع ذلك ، وكما ورد في النص أصلاً ، يطلبان من هؤلاء الأدباء أن يكونوا خارج « الحركة الشعبية والوطنية التي تضررت » . والواقع أن هذه مناهضة كبيرة : فإما أن يكون الأدباء جزءاً من الحركة الوطنية الشعبية ، وإدانتهم والحال هذه تكون من ضمن إدانة هذه « الحركة » ، وإما أن لا يكونوا ، فيجب عندها إيجاد منهج ووسائل للتند والادانة ، تختلف عن تلك المستعملة لنقد وإدانة « الحركة الوطنية والشعبية » ، ولكن الناقدان يصران على استعمال المنهج نفسه سياسياً وأدبياً وهذا تبدأ المأساة .

نحن لنردك تماماً أن نقد عمل أدبي ما يجب أن يتعصب الظروف القومية والاجتماعية والسياسية التي عاشها الكاتب . وإذا أردنا ، في هذه المجادلة ، أن ندخل في تفاصيل هذه الظروف التي تعد الخلفية التي تحكم الإنتاج الأدبي السوري في السنوات الماضية ، مخرجاً عن الموضوع الأساسي ، ولوقتنا في دائرة التي وقع فيها الناقدان طوعاً .

فالطريقة التي يتبعها الناقدان ، مع كل الأدباء الذين انتقدوا في التالية : التعريف بالأديب ، ثم تصنيفه طبقياً . « من الحق أن نقر أنه لم يزل للأسماء غير الكومبرادورية والمادية للاطلاع ، وهي المسماة « ليبرالية » ، ما نقوله للناس . ذلك لأن الشبهة البرجوازية لم تنم بعد في بلادنا . وأشهر ممثلي هذا الانحياز في الأدب : نزار قباني وغادة السمان . أما دعاء المجمع القديم ، أمثال عبد السلام الجبلي وبدي الجبل وألفه الأدابي ، فليس من جديد عندهم » .

أما لماذا هذا التصنيف ، وما هي الأدلة السياسية وحتى

الأدبية ، التي تؤكد هذه الاحكام ، فهذا ما لا يشتر إليه الناقدان ، بل يأخذان القاريء معهم في رحلة يختارن خلالها النصوص التي يريدان ، ويختارن كما يحلو لهما ، ويؤكدان أخيراً مقولتهما السياسية الأولى .

والضحك المبكي في نقد هذين الناقدين ، أنهما لا يشتران بالرضى على أي موقف يعرضه الكاتب . فغادة السمان متهمه بأنها برجوازية ، ولكنها عندما تتكلم من البرجوازية وتدينها يأتي موقف الناقدين عجباً ، « في قصة « الرملة الفرج » ، تكتب غادة من طبقة تعرفها حق المعرفة . و بالرغم من أنها من بنات هذه الطبقة ، غان انتقاداتها لنمط الحياة البرجوازية والأخلاق البرجوازية تنطلق كالكاهن السموه وتتدفق إلى أصاقل الفساد والعفن البرجوازي — الاسترطالي . ما الذي لا يصحب الكاتبة في البرجوازية العربية ؟ » (ص ٧٩) .

وتستمر مناقشات الناقدين . في « الصفحة ٨٦ » ، يعتبران أن الحلم يناقض السارية ، لذلك يدينان الشخصية القصصية والكاتب أيضاً باليمين الرجعية الأولى — لأنها حملت وعملت شخصية من خلال الحلم . وعندما تصعد غادة من ثورة اليمن ، يبقى سيف الادانة مسلطاً فوق رأسها ، لأنها لم تتحدث عنها بحزارة (ص ٩١) .. الخ .

ولن نترك الأمر بطول بنا أكثر ، فالأديب جورج جورج سالم يمثل للوجودية والتفقد الذي يوجه اليه هوى النقد الذي وجه الى عبد السلام الجبلي وألفه الأدبي ، وكوليت خوري وغادة السمان وكذلك الآخر بالنسبة الى مصطفى الحلاج ، فهو صاحب نزعة دينية فنانة . والناقدان يثبتان أن أدلة هذه التهمة ، فيجداها في مسرحية « الدرويش يبحثون عن الحقيقة » . وكيف يكون هناك دليل أكبر من استعمال كلمة (الدرويش) ، بالرغم من كل إيمانها الدينية الصولية .

أما هاني الراهب ، فهو برجوازي صغير ، وإدانة تتم من خلال « فصح » شخصيات قصصه التي هي في معظمها طلاب وموظفون ومتقنون .

وهكذا حتى النهاية : « هذا صديقي اسماعيل ، الابن البار للبرجوازية المتوسطة الحاضرة المترددة . وهذا صديق كيالي ابن البرجوازية المتوسطة القابعة والناشئة ، والفتنة في آن واحد بايديولوجيا الطبقة العليا . وهذا أيضاً زكريا نازم الأكثر تقيلاً للبرجوازية الصغيرة بكل ما فيها من فردانية . أما علي الجندبي ، فهو أصدق من مثل مأساة الافلاس السياسي للبرجوازية الصغيرة .. » (ص ١٧٧) .

ولا ينجز أحد من الأدباء . و يستمر النقد اليأس ، في خلق بؤس النقد الذي لا يجد إلا التشريع والظن وسائل لممارسة ذاتية الفردية . تحت ستار من الادعاء باستعمال الايديولوجيا في الادب . وما استعمله يوحي ياسين ونبيل سليمان ، ليس بأي حال من الأحوال منهجاً نقدياً ، بل هو موقف سياسي سبها بمخاطبات مقصودة على عوام الادباء ، في محاولة بالغة خلق نظرية نقدية جديدة ويأسه أيضاً ، ولكن بامتياز !

والنتيجة : سقوط مرعب في فخ السطحية والتقص ، أسماء خطأ « ايديولوجيا الادب » □

تحت ستار من الادعاء باستعمال الايديولوجيا في الادب يستمر النقد اليأس ولا ينجز أحد من الادباء

هشام عزيرات ، كاتب من الأردن ، صبره له قريب كتاب بعنوان « حنا صيد » الروائية والسرلة والتصنية القومية ..



تسويد البياض بالموعظة !

نوري الجراح

لهذا المفهوم نثر على : « يرسم الفعل الكلام كما يُحرقُ القوسُ سهمَ البلور » (١) . الكلام إذن ، أو الكتابة = فعل . وعلى نحو أدقّ هما خلاصة الفعل الذي يتلاشى فور تحقّقه . فالكتابة لدى الخطيبى إذن ، هي بمثابة الاعاء . وهذا المفهوم المختزل في سطر شعري في القصيدة يحيلنا على أحد مؤثرات الخطيبى النظرية ، حيث نجد جذره في اشراقه من اشراقات المنظر الفرنسي جاك دريدا في كتابه (الكتابة والاختلاف) (٢) : فـ « اللغة بالذات تجد نفسها مهددة في حياتها ، ضائعة ومبيلة لكنها لم تعد تعرف لها حدوداً ، ومحال الى تناهياها الخاص ، وهذا في اللحظة التي تبدو فيها حدودها آخذة في الاعاء » (٣) .

وهذا الجذر النظري ، الذي يُشخص حالة من حالات اللغة قبل أن تتحول الى كتابة ، أي وهي في حالة وقوعها تحت يدي ونظير الكاتب الذي هو في حالة تردد وتجاذب بين اللغة وتصوراتها ، فضلاً عن مشاعره ورغباته فيما هو يتهيأ للفعل ، قد يكون جذراً مشتركاً بين الرجلين دريدا والخطيبى ، وسواهما أيضاً من كتاب وشعراء فرنسيين وعرباً فرانكوفونيين ممن تأكد لديهم السعي نحو كتابة تقر وتطالب وتحقق في ما يسمى بـ (الاختلاف) الذي هو النقيض الكامل لـ (تجاهل) الآخر ، أو تحويله الى صورة من صور الـ (أنا) كما هو الحال في الكتابة المسيطرة أو الكتابة التي تدين للسائد المسيطر .

ولا يكون الكاتب ممكناً ، وبالتالي لا تكون الكتابة ممكنة

■ « المناضل الطبقي على الطريقة التأوية » ، كتاب شعري يستدعي التأمل والتفكير . ففي « قصيدة » الخطيبى التي يضمها الكتاب وتحمل هذا العنوان ، وكذلك في « تأويلها » المرفق بنصها ، والذي وضعه الناقد محمد

الزاهيري (١) نحن بإزاء « فعل شعري » ، و « استجابة قاري » ، على اعتبار أن نص القصيدة التي وضعها الخطيبى بالفرنسية وترجمها كاظم جهاد الى العربية دعوة فكرية شعرية يوجهها مناضل طبقي مفترض ، له مواصفات جديدة (تأوية) الى قاري ينتظر منه أن يصاب بعدوى النص ، ان يجوز مظهره يفضي به الى أفق النص الى تعليماته واشراقاته التي تفيد بضرورة إقناء الذات في الآخر ، الى ضرورة التخلي عن كل إيديولوجيا لاهوتية أو ميتافيزيقية بواسطة « عنف المتعة » الذي يمكن أن يتأتى لدى الخطيبى من خلال تجربة المزج بين الماركسية والتأوية . وحده هذا المزج ، بكل ما يطرحه من قيم وتصورات جديدة يُمكن « الانسان الجديد » من مواجهة الفكر السائد المسيطر ، كما يرى المفكر المغربي .

بداً لا بد من الإشارة الى أن نص « المناضل الطبقي » يتوخى أن يكون نصاً شعرياً شمولياً يُشكّل في تشكّله مفهومه جديداً للشعر بشكل خاص ، وللكتابة بشكل أعم . وفي تلمسنا

« المناضل الطبقي على الطريقة التأوية »

قصيدة شعرية ودراسات ملحقات بها

عبد الكريم الخطيبى - ترجمة كاظم جهاد

منشورات دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨

الاصرار
على مزاولة الوعظ
والحكمة
حرم القاريء
أن يكون مشاركا

لدى الخطيبي في نص « المناضل الطيبي » إلا في المعادلة التالية :

(الكاتب الجيد يغري أولاً)

ويقدم السّم بعد ذلك

وفي أثناء الكتابة يسم نفسه (ص ٤٢) .

أما القاريء الذي يريد الخطيبي مريداً لمناضله الطيبي على الطريقة التاوية ، فيشخصه لنا هذا المقطع في القصيدة :

(القاريء الجيد يتجرّع السّم

ولكنه من النشوة لا يموت

بل يهيء سمّاً أكثر نقاء

ويبل به فكر قراء آخرين) (ص ٤٢) .

ولكي نقف على مجمل الأفكار التي يطرحها نص المناضل الطيبي نسوق هنا تعريفه لـ « الكتاب الممكن » ، ومن ثم الخلاصة التي تحقق معها رسالة القصيدة ، والجوهر الذي رمى إليه الخطيبي من محاورته القاريء :

(الكتاب الجيد يتبع الترحال الأعظم

يخطف توقيعاً يتيماً

وينفصل عن لذته الباطنة) (ص ٤٣) .

الخلاصة :

(كتاب جيد قاريء جيد كتاب جيد

هذا هو أيضاً فضيلة طيبة) (ص ٤٣) .

الدعوة :

(حُظّ بالأظافر شهوتك الشفافة) (ص ٤٣) .

لا ترمي الاستشهادات هنا إلى اختزال القصيدة بهدف تحديد غاياتها ، وإنما إلى استقطاع شذرات منها لتحديد مستوى من التفكير والاشارات تضمنتهما القصيدة بما يفيد في وقفنا على مشارف النص نحو استكشافه أولاً بأول .

على المستوى النظري الايديولوجي يُلخّ الخطيبي في قصيدته « المقلّدة » للنهج التاوي في التعليم — وإن تكن الرغبة والاعلان عنها قد أشارا إلى مزج الماركسي بالتاوي لاستخراج نهج ثالث — على الدعوة إلى إعادة النظر في الايديولوجيا المسيطرة — دينية ودنيوية ، من خلال إعادة النظر في قضايا كثيرة أبرزها :

قضية اللغة . قضية الكتابة . قضية الجنس . قضية السلطة . قضية الثورة . قضية التخلف والتقدم من خلال طرحه لقضية (الشرق والغرب) و (الغرب والعالم الثالث) ومن ثم قضية الايديولوجيا .. الخ ...

ويسعى الخطيبي في دعوته إلى إعادة النظر هذه ، إلى خلخلة الخطاب السائد الاستعماري من خلال الانقلاب على معانيه ، ورجرجة حضوره في الذهن والمخيلة والسلوك .

ولما كان الاستعماري — السلطوي ذكوري النزعة والخطاب والسيطرة ، فإن من إدياليات ما يطرحه الخطيبي هو تدمير الذكورة لصالح الأنوثة لا بالانتماء إلى الأنوثة ، وإنما بالتخفيف من الذكورة ، بواسطة منطقة ثالثة هي (الخنثى) التي تجمع صفتي الأنوثة والذكورة في حالة من التمازج والتمزج الحر : (كُن رجلاً كُن امرأة كُن خنثى هـ) على أن هذا « الثالث » يضم ،

بل ويعلن ميلاً نحو ثقيل جاذب هو الأنوثة المقموعة ، بصفتها الأصل . وبصفتها (الفراغ) الذي تتردد مفردته ، في النص فضاء للأنوثة ، وفضاء للامعنى ، بصفته مستقبل المعنى المسيطر !

أما البديل المقترح للسلطوي الذكوري الأناني الذي يحكم العالم فهو :

(هو الحركة في المنفى

الانتفاء في الآخر بوحشية

هو الافتتاح على الاختلاف الذي لا رجوع منه) (ص ٤٤) . وهو بالنسبة إلى الكاتب الفرانكفوني ذي الأصل العربي في

هذه الدعوة التي يوجهها الخطيبي :

إنتم إلى الرنين الوحشي لكلمة « بربري » (ص ٢٨) .

لا ذلك الانتفاء الاثني ، وإنما الانتساب إلى المعنى الوحشي المطلق لكلمة بربري .

وفي متابعة النص نكتشف تحديداً واقعياً لكلمة يقربها من صورة البدوي . حيث يوظف الرجل الصورة :

(لا شيء يضاهي كلمة « بربري »

المقدوفة مثل سيف على الرمل) (ص ٢٨) .

ويتأكد النموذج الدال على المعنى في إدراج الخطيبي لأحد طرفي الاختلاف في قصيدته ويظهر اسم (البدوي) غير مرة .

تنزع قصيدة الخطيبي إلى تشخيص الحكمة بكلام بسيط قاصدة إيصالها إلى قاريء يفترض فيه أن يذيب ذاته في ذات معلّمه ، وفي ذوات الآخرين . وتبقى القصيدة وحكمتها بلا

فاعلية مرجوة ، ما لم يتحقق لها مثل هذا القاريء . وتفترض القصيدة — بغض النظر عن حجة حكمتها — قارئاً ملتماً بالعلوم والمعارف والفلسفات ، هضمها واتخذ منها موقفاً ، وها هويتها لمبادلتها بقصيدة الخطيبي التي تتوهم شاعريتها ، من خلال ادعائها تحقيق مفهوم جديد للشعر ، لا نعثر عليه في القصيدة ،

إلا في اشارات قاصرة ، لم تبلغ شأواً ، ولم تكسر سابقاً ، ولم تبين عليه ، فهي اشارات عامة ، وغامضة . وسريعة ، في وقت يتطلب معه نص (القصيدة) الذي شطّى معانيه في كل اتجاه ، وطاول كل معنى ، بالقلب والعكس والضد والكسر ، موقفاً من معنى الشعر ، ومفهوماً له .. على الأقل ، لأنه — أي الخطيبي — نسب نصه إلى الشعر . لكننا لا نقرأ إلا :

(إنتم إلى المعرفة الشعرية بلا تصنيف) (ص ٢٥) .

و : (ما تقصد بـ « معرفة شعرية » ؟

— بالحرف تلجىء الفكر

بالخط تتحكم بالحركة الزائفة

وبالموسيقى تخرج كينونة الزمان) (ص ٢٥) .

بالرغم مما تفضي إليه كلمات وتعبيرات في هذا المقطع من اشارات ومدلولات ذات معان أساسية في نظرة الخطيبي ، كما

هو الحال مع تعبير (بالحركة الزائفة) ، أو تعبير (تخرج كينونة) ، فإن المعنى العام لما يترسمه الكلام هنا ، لا يؤدي إلى تثبيت أو إضافة فكرة جديدة تجعل للخطيبي مفهوماً جديداً للشعر ،

يتجاوب و (حكيمة الجديدة) المضادة للحكمة السائدة على المستويات التي أشرنا إليها وصفتها آنفاً في (قضايا يعالجها

دعوة فكرية
شعرية

يوجهها مناضل

مفترض

يمزج بين الماركسية

والتاوية

لمواجهة الفكر

السائد

المسيطر

النص) ، اللهم إلا إذا اعتبرنا مضمون القصيدة وإشاراتنا المختلفة مصدراً للجدّة أو لـ « الحداثة » مع كل التحفظ من غموض التعبير الثاني ، أو إذا اعتبرنا محاكاة الخطيبي لغة لاوتسو في كتاب « التاو » مصدراً لمفهوم جديد في الشعر .

تُقطع القصيدة بشعار حكمتها أفكاراً إنسانية عديدة تعود الى فلاسفة ورؤيويين من عصور وعصور . وتزج ما انتقت وهضمت من صور وأفكار في وحدات لغوية وصورية وانساق معرفية تؤدي غاية تعليمية . تهاجم الأنا . تدعوها الى الذوبان في الآخر . . ولكنها لا تتخلص من (أنا) تقف وراءها هي (أنا المعلم) الذي لم يخف رغم كل ما أطلقه من تعويذات ، وما أشاعه من بخار حاجب لهذه الأنا . إن مقتل كامل المعنى الانساني الشاسع الذي يدعوا اليه (المناضل الطبقي على الطريقة التاوية) إنما يكمن في اعتقادي في ثلاثة :

١ - لغة الحكمة التي بثت سمها في روح القصيدة .

٢ - ضعف الشاعرية .

٣ - اختفاء اللاشعور ، وسيطرة العقل على الشعور .

وهذا أدى من جملة ما أدى إليه ، إلى تحول النص الشعري الى خطاب نظري ايديولوجي ، فقد قدرته على نقد الايديولوجيا السائدة ، عندما قلّد الشعري ، وفشل في تحقيق شاعريته . وأقصّد بالشعري كقيمة ، هنا ، ما قد يكون قصده الخطيبي نفسه ، بل وما قد أطلقه فعلاً من معنى وتصورات ثائرة ورؤيوية ، ولكن من دون أن تبلغ الحرية الهائلة التي يتيحها الشعري لنفسه . من دون أن تتحقق شعرياً . ولودهبنا الى مضمون الخطاب الذي يطلّقه الخطيبي إذ يصوغ ، شخصية المناضل الطبقي التاوي ، ففي اعتقادي أن قضية واحدة تجعل من الكف عن مناقشة مدى واقعية هذا النحت : (الطبيقي - التاوي) وإمكان تحقيق صورته خارج النص (على اعتبار أن النص يحمل دعوة الى ايديولوجيا إنسانية تنحت نفسها من ايديولوجيتين وتتوجه بمراميهما نحو اشراك الآخر بها) ؛ هي اعتباره - أي النص - ميثولوجيا ما ، ميثولوجيا مستحيلة تنادي بالانقطاع عن « الأصل » بصفته دمغة سلطوية و « هوية » معددة للكائن قلمي عليه قسراً نهجاً يندفع فيه ، وبانقطاعه عن الأصل ، يتحقق له أن يكون يتيماً ، وفي وسعه أن يتقبل :

(انفتح على اللا - ملكية) (ص ٣٢)

و : (انتم الى المعرفة الشعرية بلا تصنيف) (ص ٢٥)

و : (وأعلم المعرفة اليتيمة) (ص ١٠)

و : (انني أعلمك الشعر اليتيم) (ص ١٧)

و : (بكاراة الغزاة تحتضن عذابي اليتيم) (ص ٥٢)

و : (إن الصحراء حقيقة يتيمة) (ص ٥٣)

و : (سأحمل مؤقتاً اسم حكيم يتييم) (ص ٥٣)

إن الدعوة الى اليتيم ، التي يتوجه بها المناضل الطبقي تتطلب مما تتطلبه الهيام في الآفاق بعيداً عن « الأصل » ، « الهوية » :

(انفصل عن أصلك ، عن طفولتك) (ص ٥٢)

وإذا كان « اليتيم » هو البديل عن « الإقامة » في « الأصل » ، و « الإقامة » في « المكان » الذي يطلق وحش

« الهوية » ضد سَفَر « الاختلاف » بشاقه وأوهامه وجمالياته ، وما يتيح من عناصر مُمكنة لذوبان الطليق أو اليتيم بعيداً عن الهوية في الطليق واليتيم النظير ، فإن الواضح أن الدعوة تنطوي على جاليات طوباوية ، إذ هي تتوجه الى الغرب القامع الأول لهويات مختلفة عن هويته ، هي هويات البدوي والمهندي والاسكيميوي (وردت الأجناس هذه في النص) ليتخلى وتتخلى ثقافته عن الأصل الذي يجعل منه - أي القرب - قامعاً للهويات ، والبديل الذي يقترحه الخطيبي في قصيدته هو « اليتيم » . انه جواب على فعل الخنق التاريخي الذي مارسه الغرب ضد الهويات تتم بموجبه تسوية المسألة بتوحيد الانسان في يتيمة أي بتخليه عن تراث كامل من التراكم الذي أفصى الى صورته الراهنة .

على أن الخطاب الذي يوجهه « المناضل الطبقي على الطريقة التاوية » لا يحقق لنفسه تلك الطوباوية الجمالية بمقاصدها التي ضمتنا ، وإنما هو يتوجه في الدرجة الأولى ، وأساساً ، الى الهويات المملغة ، داعياً إياها الى إلغاء ما هو ملغى ، والحضور في « التخلي عن الأصل » بالتمازج مع اليتامي الآخرين . . ويبدو اليتيم كما يصوره الخطيبي اغتسالاً من رجس الهوية ، كما تبدو (الخنثى) حلاً لسلطة الذكورة . لأن اليتيم ، سيتمكن من امتلاك وحشيته التي تصرع العدو الطبقي :

(في كل مكان يسكب كيانهُ اليتيمُ نشيداً وحشياً)
(ص ٥١) .

ولأن الأسرة تلوث ، والزوجية تمتص ، والمؤسسة تقود الانسان الى النكوص :

(الأفضل مجامعة الجماع) (ص ١٤) .

الأفضل ممارسة « الجماع المركب » ، الأفضل من وجهة « المناضل الطبقي » هو الازدواجية المبدعة التي تتأني عنها حالة الخنثى . فهي الحالة (الثالثة) التي تتيح تحقيق :
(انقل جسدك الى نشوة الآخر) (ص ٢٤) .

وهذا لن يتم إلا بالتخلي عن الأنا ، التي تُركز العالم في الذات ، ومن جرائها توالد عبر التاريخ طغاة العالم . إذن :
(انتزع نفسك من متعتك الجوانية) (ص ٢٤) .
لأنك إذا كنت :

(ترغب بالثورة المتعددة للمكتم

أولى بك ان تدك صرح كل ثروة

تحلم بتحويل عجيب للعالم

فمتى تحرؤ على فكّ وحدة رغباتك ؟) (ص ٢٦) .

من هنا تبدو ، إذن ، شمولية مرامي ايديولوجيا (الخطاب الشعري) الذي يتوجه به الخطيبي في مناضله الطبقي على الطريقة التاوية من قارته المفترض :

الجنس . السلطة . الثورة . لا بد ، وفق رؤية الخطيبي ، من تفكيك كل هذه البنيات ومعانيها السائدة . بالتفكيك (٦) يتم نفي المشهد المألوف ، وإحلال ما يبدو ، أقله ، عجيباً ، نحو مراوحة وزوغان يفترضهما النحت من أفقي الماركسية والتاوية :

تأمل إذن خطابي الاهتزازي

لأنه يفكك طريق الأصل (ص ٢٦) .

يتقدم الخطابي كما ألقنا قبل أن يكون خطابه موجها الى انسان الثقافات المختلفة ، وبالتالي فهو خطاب أممي مصدره فكرة الازدواجية الثقافية التي تبلورت في المغرب بفعل التطور القسري الذي فرضه الاستعمار الفرنسي على بلاد المغرب العربي على أنه يخص من حين الى آخر طرفاً محسوساً ومعلوماً هو المغرب بدعوته وبإشاراته :

(تعلم ناهضاً رشاقة لغتي) (ص ٢٨)

أو :

(لوعرفت اختلاف الاختلاف

لحملك علياً فرحك الدوّار

لوتعلمت أبجدية الآخر

لغمرت لك أعراقك بالزبد) (ص ٢٨) .

ويواجه الخطابي الانشاء اللغوي لصورة البطولة في الصراع ، بالنقد . يستعير من الانشاء السائد لغته ، يستعير من الجمهور خطابه المشتق من لغة الميطرين عليه ، وينتقده ، مباشرة وفظاظاً متوصلاً إلى :

(لوحملت جميع الشعوب المخضعة السلاح / لرقصت شاحخة فوق جسد العدو الطريقي / ولكن الشموخ محض كلمة / لبناء جملة) (ص ٣٠) .

لا يمكننا أن نبعد من مخيلتنا بعد الفراغ من قراءة نص « المناضل الطريقي » ان يكون الخطابي قد مال اثناء انفتاحه على العالم بدعوته الى الوحشية والبربرية ، ليستقر على مثال (البدوي) وصحرائه مصدران لليتم الذي يدعو الى اعتناقه . وقد تصدر إحدى الدراستين المنشورتين في الكتاب من القاريء هذا الاستنتاج ، وتحرمناه معاً من متابعة تشكيل انطباعه الخاص عن نص « المناضل الطريقي » ؛ فقد أكدنا في ونفيها على طريقتيهما غير انطباع خرجت به بفعل تجاوباتي مع النص . يقول الخطابي :

(ان الصحراء حقيقة يتيمة) (ص ٥٣) .

ربما يكون الخطابي رجع بمخيلته وتصويراته الى الصحراء بالطريقة نفسها أو على شاكلة الطريقة التي رجع بها الانسان القديم الى البحر والسماء ليفك لغز الوجود ، أي الى العماء الكبير السديمي الذي كان أولاً ، ليكون من بعد هذا الفراغ ، كموضع أول ، إمكان تصويره ، قيام العالم ، أي ليصبح مقبولاً ومعقولاً لديه شغل هذا الفراغ / العماء ، بانقسام أول يفصل السماء عن الارض ويترتب الكواكب والنجوم في مواضعها ، ومن ثم يجفف اليابسة ، بعدما يفرجها من الماء ، ويؤلف الحياة ، من نزول — أو صعود البشر إليها .

قد تكون الصحراء معادلاً مشابهاً لبدايات كهذه حقيقة أولى يتيمة ، على أنها إذ تحضر في نص « المناضل الطريقي » ، فانها لا تحضر لوحدها ، وإنما تحضر معها الغزاة ويحضر البدوي ، ويحضر الفراغ ، وبالتالي ، فان في هذه الحضورات الأخرى الميثوقة في أرجاء النص ، ما يُدْغَر ، بل ويجثم الدلالات العديدة التي لكلمة الصحراء . وبالتالي المعاني والقيم والتأريخ ... الذي

تتيحه كلمة « صحراء » .

وإذا ما تشبنا من هذا التحديد ، فان الطلاقة واللامحدودية اللتان يتيحهما اليتم ، يصبح لهما ارتكاز على أرض « جيوتاريخية » هي الصحراء . ويصير اليتم مشروع ظاهرة مردودة الى أصل ، أكثر منه فكرة شاسعة ، ومنقطعة عن الأصل !

ولو صح هذا ، فان عبد الكبير الخطابي بعدما أطلق طوباويته الفكرية الى آمادها ، عاد وحشراً في مفهوم صغير ، لا لشيء ، إلا ليرتكز ، ليستقر ، وهو ما يتنافى لديه وذاك الانفلات الباهظ الخيالي من سطوة المركز / الغرب . المركز السلطة المطلقة للذكر . المركز السلطة الثانية للفراغ ، السلطة المسمّنة للفراغ ، والمعمّرة في الفراغ رغم شيخوختها ووهنها .

بعد هذا لا يعود لدعوة « المواجهة الانتحارية » لـ « المناضل الطريقي » مع « المركز » قيمة متماسكة في شمولها ، ويتحول « اليتم » الى حالة لها مرجعيتها ، بعد ما كانت حريتها وتجليها من الاثقال معادلاً مناقضاً لعبودية « الأصل » وسطوة « الهوية » .

ان الخطابي . باصراره على البقاء معلماً حرم مناضله الطريقي من تبيض كامل المساحة ، كامل الفراغ الذي بدل من أن يلعب فيه كراقص حر ، راح يملأه بالمواظ ! وبإصراره على مزاوله الوظ والحكمة ، حرم القاريء من أن يكون لاعباً ، فأصبح منتصباً ، ومن ان يكون مشاركاً ، فأصبح موضوعاً يتلقى . فبماذا إذن يختلف مناضله الطريقي عن « القضيبي » القاذف الذي يفرغ المنى العالي في الأرض المتلقية الواطئة ؟ فالعلاقة الجنسية التي يدينها الخطابي ، مثلاً ، هي الملاقة ذات المرتبتين : الأعلى والأسفل (الوضع الكلاسيكي للمضاجعة) ، أو الوضع الكلاسيكي للعبودية : ممثلة بموضوعي السلطة والشعب ، الحاكم والمحكوم ، ومن ثم ، لدينا ، الحكيم والمستمع ، أيضاً .

إنني أرى قصيدة عبد الكبير الخطابي التي تفتقر الى الشعري والشاعري . مثلها مثل سهم طائش . طائش ومرتد . وهي بالتأكيد سهم لم يتلاش ، وإنما سقط بعد طيش . ومن الممكن لنا نقد تحليلها ومناقشتها على مستوى اللغة والمخيلة وعمول الكلام ومدلولاته وطبقاته العديدة ذات الاشتباك والكثافة بأكثر دقة مما فعلت الدراسة الملحقة بالنص أو ما تفعله هذه المقالة ، ولا الطرق الى الدراسة الأخرى التي وضعتها كريستين بوسي غلوكسمان ، لأن هذه لم تركز دراستها على قصيدة « المناضل الطريقي » ، وإنما تناولت مجمل كتابات الخطابي ، في حين عمدت الدراسة الأخرى لمحمد الزاهيري الى مساءلة النص بالمقارنة مع نص (التاو) للآوتسو ، وهو المصدر الذي اشتق منه وأخذ عنه وحكاكه عبد الكبير الخطابي ، مازجاً ما أخذ بما تبقى لديه من أفكار وتصورات ماركسية .

يركر الخطابي على حتمه محاكاة النص الآخر ، كما فعل في « المناضل الطريقي على الطريقة التاوية » فلأنه يعتبر ذلك — كما يعتبره كتاب ومفكرون فرنسيون — فعلاً مهماً من أفعال التلاقي بين النصوص والحضارات □

(١) محمد الزاهيري . الخطابي : فكر الاختلاف وكتابة الجسد نشرت هذه الدراسة في مجلة الثقافة الجديدة المغربية ٢٩٤ سنة ١٩٨٢ ، وألحقت بالكتاب هي ودراسة أخرى بقلم تريستين بوسي غلوكسمان تناولت فيها مجمل أعمال الخطابي المرتكزة الى مفهوم « الاختلاف » . بالتفاهم بين المترجم والمؤلف والناسخ .

(٢) المناضل الطريقي على الطريقة التاوية (ص ٩) .

(٣) الكتابة والاختلاف . جاك دريدا . ترجمة كاظم جهاد . سلسلة المصرفة الفلسفية . منشورات دار توبقال . المغرب . ١٩٨٨ .

(٤) توضح تريستين بوسي غلوكسمان مفهوم الاختلاف في دراستها حول نتاج الخطابي الملحقة بالكتاب فتقول : « ان نلجأ الى الكلام ما يزوغ باستمرار ، والى اللعب «الاختلاف» الذي لا يمكن تنويعه ، هو أن نستلم دفعة واحدة الى هذا الفضاء العام المنتشر بين حدين أو نصين . فضاء من شأن الكتابة فيه أن تستدعي وتفرقنا في أن واحد . موضع غير متوضع ، قلق ودائم الاختراق للحدود القائمة بين « شرق » و « غرب » ، وبين العربية والفرنسية وثقافتهما . موضع يكون التفكير فيه عبوراً الى الآخر » .

(٥) « المناضل الطريقي على الطريقة التاوية » (ص ٣٢) .

(٦) يشخص جاك دريدا فكرة « التفكيك » في حوار أجراه معه كاظم جهاد ونشر في الترجمة العربية لكتابه (الاختلاف) (ص ٤٧) ، قائلاً : ان الميتافيزيقيا كما عبرت عنه في موضع آخر ، ليست تخبأ واضحا ، ولا دائرة محددة المعالم والمحيط يمكن ان تخرج منها وتوجه لها ضربات من هذا « الخارج » ، ليس هناك من جهة ثانية « خارج » نهائي أو مطلق . ان المسألة مسألة انتقالات موضوعية ، ينتقل السؤال فيها من « طبقة » معرفية الى أخرى ، ومن معلم الى معلم ، حتى يتصدع الكل ، وهذه العملية هي ما دعوته بـ « التفكيك » .

تقطع خيوطها تماماً مع حالاتها وطبائعها وماهياتها الأولى . ومن هنا غالباً يتولد القلق لدينا . فلو كان انقطاع تام ، لكان لنا أن لا نتحول عن سبر النص دوماً تلقاً ، ولأخذنا بما أقام من عالم وآلف من مناخ . ولكن تلك الخيوط التي لا تنفي تقودنا الى منتصف طريق نحو الأصل ، متعثرين بإشكالية الدلالات ، وغايات الرموز ، هي التي تشوش على النص طلاقته .

ولكن أوليست هذه المسألة هي من صميم مشكلات كتابة ما يسمى بالنص المفتوح الذي لا يقيم اعتباراً للناسخ ، ولا يتحقق الا بتحطيم الحدود بين أجناس الكتابة ، ليكون شيئاً مختلفاً عنها كلها ، وإن كان يأخذ منها كلها .

ومن هنا ، من هذا التحقق يتحول الكاتب الى رؤوي ، وتتحول الكتابة الى رؤيا تحطم المنجز والناسخ ، وتستعيد صلاتها الأولى وأقول البريئة التي لم تمس قبلاً لدى أمين صالح . أو أن الكاتب يخلع عليها من هوسه ورغائبه وتصويراته هالة ما لم يُمسس ، ليمسها هو ليكون هو البادئ وعلى النحو الذي يتحقق له جامها وتحقق له معانيها .

مزلق النص المفتوح كثيرة . وآفاقه متعددة ، لذلك تتعدد قراءاته ومستوياتها .

ونحن هنا لا ندعي وصولاً الى استنتاجات في قراءتنا لنصوص أمين صالح ، وإنما نقترح من نصه ، متسائلين ، ومحاولين الإشارة ، فهي دعوة الى قراءته . وليس إحاطة بما كتب ، حيث من العسير اختزال لغة هذه الكتابة في كلام يقال فيها ، ولا حتى تدوين انطباعات أولى أو طفيفة حولها . فهي غير قابلة للاختصار في معان ، ولا يفيد اقتطاع عينه منها لتكون نموذجاً دالاً في صيغته على صيغها . ولا أعني بذلك أنها مستغلقة وعصية على القارئ ، ولكن طبقاتها الكثيرة ، وتشابكها في حالات ذات طابع تهومي تحتاجان الى مغامرة نقدية . ومستويات من القراءة ، ما يزال النقد الشائع دونهما □

المصادر

شعر

إبراهيم بن محمد العواجي

إصدار شخصي . المملكة العربية السعودية . ١٩٨٨

■ يدرج إبراهيم بن محمد العواجي في قصائد كتابه مداد (٣٧٢ صفحة) على نهج سواه ، متقللاً بين القصيدة العمودية والقصيدة المفتوحة ، ومُضِعاً كل أثر لقول شخصي ، فلا تتيح الصياغات المعادة واللغة العمومية والمراوحة بين شكلين ومفهوميين للشعر أي إمكان لصوغ متفرد ولغة خاصة يكتنح القارئ من العثور على صوت الشاعر وحضوره الخاص وسط الأصوات الشعرية العربية الأخرى . انه يبدو أسير السكّة التي مرّت عليها مئات العربات ، وقد وصلتها عربته متأخرة . همومه في الغزل والحب والنجوى والبوح لا تباعد بل قد تُقصر عن هموم الرومانسيين العرب الأوائل ، لغة ورؤى ومضامين تضم المجموعة مائة قصيدة وقصيدة زينت بأكثر من سبعين رسماً ملوناً أغفل اسم فنانها □

« ندماء المرفأ ، ندماء الريح »

نصوص

أمين صالح

إصدار شخصي . البحرين . ١٩٨٧



ندماء المرفأ
ندماء الريح
أمين صالح

■ لا معنى لفكرة السرد من أساسها لدى أمين صالح في « ندماء المرفأ ندماء الريح » ، ما لم يكن مدخله إليها ذاك التشابك اللغوي والصوري ، وتلك اللغة الشعرية ، وهما عدته في سبر العالم :

اكتشافه . فالكتابة تقدم نفسها بصفاتها

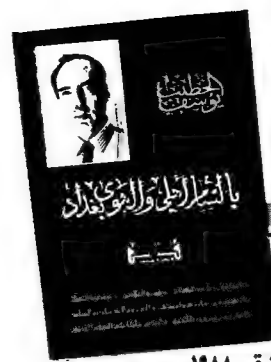
مشروعاً آنياً لمتابعة أفعال مضاربة لأشخاص لا تكتمل ملاعهم ، أشخاص شعرين يتحركون في أجواء حلمية . وهي كتابة تميل الى مخاطبتهم ورصد ملاعهم ، ولا معقولة سلوكهم ، بواسطة لغة تتدفق كما تتدفق لغة الشعر بل لغة يمكن إحالتها على الشاعر عري ، تقيم زمنها ، دوماً أدنى اكتراث بالزمن الواقعي ، بل أيضاً وبقطيعة نافية للزمن الفيزيقي .

وهي أيضاً منذ صفحة الاهداء ، كتابة ملتبسة لما يحاول الكلام اشتقاقه وإقامته من دلالات جديدة ومعان غير مطروحة ولا متوقعة ، وتتحول الكتابة الى صعوبة إذا ما أضفنا الى ذلك ما يختزنه الكلام من دلالات رمزية ، وما يسوقه ويعتمده من تلك الدلالات لاضاءة النص ومراميه . « من ذا الذي يهز قاربنا » ، « الخسوف » ، « ندماء المرفأ » ، « الدليل » ، « غبار المدائح » ، « أولاً . و » « الظل المحارب » ، « نزهة الطوائف » ، « للماء الناسك » ثانياً .

تنفتح هذه النصوص على بعضها ، بواسطة مناخ اللغة وقاموسها ، وأسلوب الكتابة . ويكاد التقطيع وكذلك العنونة ، أن يبدوا وهميين . فعلاقات الكلام وبناء الجملة ، وطريقة توليد الصور ، كل هذا يجتمع في نسج واحد .

انه ، إذن ، « النص المفتوح » الذي لا يقول انتماء اختياراً أو قسراً . النص الذي تركنا لغته ومقاصده واكتشافاته أمام احتمالات كثيرة . فيه يجتمع الوصف الى التداعي الحر ، الى السرد الى الانشاد ، الى التوالد الصوري ، الى البوح . النص الخطر بما يتيح من مزالق ، وما يفاجي به قارئه ، ومن قبل كاتبه ، بتحليلات المنفتح على الادهاش ، والباحث عن علاقات جديدة للغة ومنطقها الصادم — المقلق ، والجعليل أيضاً ، كما هو الحال لدى أمين صالح .

أمين صالح يتركنا حائرين وأحياناً متخبطين في فضاء كتابته الشاسع ، المحتشد بعناصر وحيوات وأجواء غرائبية لا



بالشام أهلي والهوى بغداد

شعر

يوسف الخطيب

دار فلسطين للثقافة والاعلام والفنون - دمشق - ١٩٨٨

المصطلح أو المفهوم الأدبي أو الفني مثل: الرومانسية - الواقعية - الملحمة - الروعية - الحكمة - الرمزية - الاسطورة - القصة القصيرة - الشعر الحر. يقع الكتاب في مائة وسبع عشرة صفحة من القطع الكبير □

• الناسوت •

شعر

جمال جمعة

اصدار شخصي - كوينهاجن ١٩٨٧



■ يضم كتاب جمال جمعة (الناسوت) سبع قصائد يمتاز أغلبها بالطول، ويتألف من حركات ومقاطع. والقصائد هي: (نون الناسوت)، (عويل المنفى)، (على العتبات أمّ يدي)، (السيرة الناقصة لعبة صفيح بأكملها)، (نشيد ابن آدم)، (الشبح المصفود بالصوت)، (شمعدان الاسقف الطويل).

في هذه المقالة قراءة لقصيدة واحدة طويلة من المجموعة هي (الشبح المصفود بالصوت)، لا نقول إنها تمل بالضرورة كل قصائد المجموعة، على أن قاموسها اللغوي، وأخيلتها، وتلك السلسلة من المبالغات التي يفصح عنها الكلام والتصورات، وذلك الاحتدام التيس الذي يثفر ويثفر يكاد يكون قاسماً مشتركاً بين لغة هذه القصيدة ولغة القصائد الأخرى. في حين تشابه الأفعال الشعرية، ويتحول هذا النص إلى عينة يمكن من خلالها استخراج نظرة الشاعر، وطريقة عمله الشعري وطبيعة نتائجه الشعرية.

ولو كانت الإشارة إلى مرجعية جمال جمعة الشعرية ضرورية، فإن مرجعيته لا يمكن أن تدل إلا على تلك الانجازات الباهظة النتائج التي قدمها عقد السبعينات، ويمكن تلمس أثر ما راج من صوغ واهتمامات وموضوعات شعرية في ذلك العقد، بالطرق والوسائل والأدوات الشعرية نفسها أو المشابهة لها، في شعر جمال جمعة في كتابه (الناسوت) ذي القصائد المفصلة. في القصيدة، منذ مطلعها ثمة أقدام تتحرك، وشبح مصفود يسير. يُقلق صمت شخص نائم في دهليز. بما يعني ان الشبح يسير في دهليز، نام فيه شخص آخر. «تمرّنين».

و «حديد مسحول تحت زفير حار يترصدني».

بعد مرور سنين، إذن، هكذا، بإعلان عن مرورها، كما لو كانت كل تلك السنوات غير المحددة التي مرت مجرد فاصل ابيض بين السطور الثلاثة الأولى من القصيدة، يتدخل الشاعر بضمير المتكلم ليعلن عن زفير حار يترصد فيه ما هو: «وأنا أفت كالمذبح» لماذا؟.. نحن لا نعرف، لأنه ينتقل، قبل أن يضعنا في صورة السبب، إلى «وأعدو أميلاً في داخل ججمتي». وهكذا تتحول جمجمة الشاعر إلى شاعر. وليجعل القارئ يتشبث في رمزية المعنى الذي ورط نفسه فيه يشرح: «وأهروول فوق مكاني». وفي هذه الاثناء ينبها إلى حدث

■ تضم هذه المجموعة للشاعر يوسف الخطيب ثلثي قصائد من الشعر المنبري تتشد في مجملها تحريض القاريء، بعد ما كان لها أن دغدغت اسماعه، حيناً، وهاجتها أحياناً. شعر ينشد «المارقة في التنافر»، و«المارقة في الأحداث»، يتوصل الحدث السياسي الأبرز في حياة العرب (اغتصاب فلسطين)، وينسج شعره من خيوط الخطاب السياسي الذي أحاط بهذه القضية، وهو أي الشاعر الخطيب إذ يرفض بشعره عن قصد ووعي مضمون الخطاب العربي السائد في حيرته وأشكاله بإزاء قضية فلسطين، فإن شعره ظل أسير الشائع والدارج من مفردات هذا الخطاب، شعره يتأسس على المباشرة والفخامة والاستعراضية، وعرض الذات بصفاتها كل شيء، بصفاتها الحاضر والماضي والمستقبل في رؤيا أحادية سكونية، لا يغير الانكسار العربي فيها لا لغة ولا موضوعاً، يزيداً وهماً وغروراً:

أنا سقينا خطوط النار من دما
فليسفها الشيخ بعض الزيت، إن يهب
لا والعروبة، لا كلك سواعدنا
صوّالة بسنان الروع والقضب
لا والعروبة، أو شلت سواعدنا
إن لم تفجر مدى الصحراء باللهب

من «هذي الملايين»

أو:

هم الغزاة وإن شدّ بيارقهم
على الديار، وإن عاشوا، وإن فجروا.
قبض الرياح جنى احلامهم، وسدّى
سيعبرون وأسلاف لهم عبّروا
لا والعروبة، لن يبقى لدولتهم
سبر ليوم حساب الشعب مُذخّر
يقع الكتاب في مائة وخمسة عشر صفحة من القطع الصغير □

«المارقة وصفاتها»

موسوعة المطح النقدي (١٢)

تأليف د. سي ميويك

ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة

منشورات دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد - ١٩٨٨

■ يضم هذا الجزء من الموسوعة موضوعات وأمثلة وتحديدات تتعلق بالمارقة تحت أربعة عناوين هي: «مقدمة - تمهيد»، «مفهوم يتطور»، «تشرية المارقة»، «ممارسة المارقة». ويأتي هذا الكتاب في سياق سلسلة من الدراسات المكثفة تتناول المصطلحات والمفاهيم التي دخلت النقد الأدبي في العصر الحديث، تسندها أمثلة من آداب لغات عالمية شتى، تثير

وَصَلَتْ حَدِيثًا

خطير: «جُرِّتْ أُمٌّ عَنْ آخِرِهَا» كيف، ولماذا، ومن هي هذه الأُمُّ، وما علاقتها بالشبح المصفود (الذي لم نعد نعرف ما حلَّ به)؟.. لننتظر، لعله يجبرنا. ولكن الشاعر ينتقل مباشرة إلى: «والريح تشمشم مثل الكلبة بحثاً عن شمعي». «احتشدت في صدري المشعر صرخات الغابات الأولى» و«وأراني أهتف وسط هائي»: «أين تركت قطيعي؟» لقد تحول الشاعر، هكذا، بضربة مجازفة في فضاء النص — إذا كان من فضاءه — إلى راع.. وقد توصل إلى هذا التحول، بعد لغة برقية.. خيل إليّ بادية الأمران التنوع وعدم التجانس الكامن في أسطرها المتعاقبة، كامن في عرضها البرقي، الذي سرعان ما يتوقف، لتبدأ القصيدة في نسج نفسها من تلك العناصر التي تقدمتها، أو من نسج له صلة ما بتلك العناصر وإشاراتها، ومدلولاتها.

على أن القصيدة لم تنحو هذا النحو، وإنما استمرت في النمو ككرة مستحيلة يتألف فيها عنصران أساسيان مشتقان من الحركة والسكون، عنصران يحضران في تصورات محدمة أقصى الاحتدام، على نحو يخلخل نمو القصيدة ويفقدها كل توازن. بعد تنبه الشاعر إلى أنه راع، وإعلانه عن ذلك وتساؤله عن المكان الذي ترك فيه قطيعه، يعيد أول سطر في القصيدة: «تحركت الأقدام» وبدل أن يجيب توقعنا بما توقعناه: الأخبار عما يفيد بحالة «الشبح المصفود» عنوان القصيدة — أو حتى مصير النائم في الدهليز، يبدأ الشاعر تلك السلسلة الطويلة من الجمل الفعلية، وتلك الأفعال التي تتراكم ماضية ومضارة وتستمر إلى الصفحة ما قبل الأخيرة من القصيدة المؤلفة من ثماني عشرة صفحة. وقد حشد الشاعر في هذه المسافة، من البياض والكلام، شعوباً وحضارات، وأزمنة وحالات ومقابر في أجواء غاضبة ومولولة ومحدمة، فقد نظم المجازر وأقام الضياع، وحقق الفقدان، ونشر الجثث، والباكين، وتناسخ من حالة إلى حالة كلياً وجزئياً، وافتتح الغابات، وواجه صنوف الحيوان وعالج الوحوش.

لولا تلك الاحالات والإشارات التي يطلقها النص نحو الخارج: الجغرافي — السياسي — الاجتماعي، لظل النص مستغلقاً، ولولا الاعانة التي تقدمها لنا نصوص مجاورة له، لما كان في وسعنا فك طلاسمه. فالتجربة التي تقدمها القصيدة هي تجربة تفترض شخصاً معتقلاً هو الشاعر. وما تلك التعبيرات التي يطلقها غير «فحيح محظور ينبع في حنجرتي» لأن الشاعر في حالة من الشبق اللغوي ذي المصادر الجنسية،

الذكورية، المعتقلة فيه بفعل الاعتقال، ومن هنا يمكننا تفسير ذلك الاحتدام اللغوي، وذلك التشوش الذي شوّه عمل الخيلة، بفعل تدافعه الاحتقاني:

«أنبش كالسمور»، «افتش عن أثاثي»، «تنهشني تنفي»، «تتركني مثل الجشة تحت ضباغ جائحة»، «لألول في غاباتي»، «بحثاً عن ضلعي المفقود»، «الريح ستعوي»، «تصلصل في أذني»، «فحيح محظور ينبع في حنجرتي»، «يدي تدعوني أن اتشعبن»، «الصوت يكبلني»، «أتواثب حولي كالنمر المسمول»، «فضاء يعوي»، «ضلعي المقلوع»، «نقشت عوائي»، «جف الجرح الناضح من خنزيري»، «الشمس التصقت بالجلد المدبوغ»، «أحرقت الأغصان»، «الورق المسلوخ»، «كأنني فوق سرير افاع»، «البرق سينقّض وكبله الله»، «الأرض المدروزة بالسكين»، «تطقطق تحت عظام شعوب بائدة»، «نفرت ثيران سكوتي»، «رأس الشمس المذبوحة».

وقد أمكننا احصاء الحيوانات والطيور والزواحف التالية:

- الكلب: مؤنث. مفرد.
- الضبع: مذكر. جمع.
- النمر: مذكر. مفرد.
- الذئب: مذكر. مفرد.
- النسر: مذكر. مفرد.
- الخنزير: مذكر. مفرد.
- أفعى: مؤنث. جمع.
- الثعبان: مذكر. مفرد.
- الثور: مذكر. جمع.

هذا فضلاً عن مبادلة صوته وتنفسه مع أصوات وأنفاس بعض الحيوانات الواردة هنا، وفي وضعيات تسببت بها الرغبة الجنسية، والدافع الجنسي المموج. الذي انطلق معادلة الغريزي الحيواني إلى أقصى حد، بل وإلى الدرجة التي لم يعد الشاعر معها متمكناً من السيطرة على هذا الدافع فعبّر عنه باللا لغة، أي بالصويت وتدوين صوته حروفاً لا يؤلف اجتماعها معنى غير التصويت المجرد، قبل نهاية القصيدة:

(نُحْ حُمْ نُحْ تنشر سكسورانيما)

ولا ينفي هذه الخلاصة، التي تلوح أمامنا إلا إذا كان هذا المقطع — وهو أمر يبدو مستبعداً — هو ترجمة كلام ما في لغة ما إلى العربية.

إن مفردة «الضليل»، ولا نعرف ما إذا كان الشاعر قد عنى بها الشاعر الضليل دخلت على القصيدة في أواخرها، وقد عاد إلى القصيدة شيء من مطالعها في قفلة تضيء أمراً واحداً وهو أن الشاعر يريزح في القيد:

(واقلقني صمت النائم في الدهليز)

وكنْتُ أصلصل

قيدي

أنه النائم نفسه في الدهليز، وصمته نفسه، ولكن من هو هذا النائم، وما هي وظيفة وجوده في القصيدة؟ ما زلنا لا

« ولادة نجمة »

شعر

عز الدين الادريسي

إصدار شخصي - الدار البيضاء - ١٩٨٨

■ أول ما يلفت النظر في هذا الكتاب المؤلف من ٢٣٠ صفحة من القطع المتوسط ، تلك الثقة المفرطة لصاحبه في تقدير صنيعة . وثاني ما يشد متصفحه ليتدوقف ويتأمل في هذا الكتاب / الحدث ، هو ذلك الفرق الفادح بين

العنوان والمعنون (ولادة نجمة - ديوان شعر) ، وهو الفرق الذي ذهب ضحيته المؤلف . عز الدين الادريسي ، عندما اعتبر ما خطته يده شعراً ، فإذا به يكتب سجعاً ، مقفى ، ولكن غير موزون .

فالكثابة في (ولادة نجمة) تستعير شكل الشعر تقطيعاً ، ولكنها ، أقله ، لا تكثرث بالأوزان ، وهي إذ تصون نفسها من الطلاقة التي من شأن التفاعيل أن تمنحها لنص شعري مقفى ، تجعل من كثابة الادريسي منزلاً بمئات الأبواب ، تفتح كلها على غرفة واحدة كبيرة خاوية من أي شيء . فالكاتب لا يحقق كتابته في ما عرف بالقصيدة العمودية ولا يفرق عنها إلى القصيدة الحرة وإنما هو استعار من القصيدة الحرة خلوها من الوزن ومن القصيدة العمودية قوافيها ، وأهل في القصيدتين شاعريتهما المتحققة لما بفعل أسباب تختلف في القصيدة الحرة ، عنها في القصيدة العمودية .

من تحليات الشقة المهلكة لدى الادريسي ما عبرت عنه مقدمته لكتابه . ونسوق هنا فقرة منها من غير ما تعليق عليها :

« تابعت نشر دواويني بعد النجاح الذي عرفه الديوان الأول في بلدي الحبيب المغرب وكذا في البلاد العربية التي وزع بها . ويرجع ذلك من دون أي شك إلى رضا القاريء العربي عن النهج والاسلوب اللذين طبعا كتاباتي المتميزة بوضوح الرؤية وسهولة التعبير وتناغم الكلمات وعمق المواضيع دون سعي ضائع وجهد عقيم للبحث عن لفظ محدد أو وزن معلوم (!!) » .

يكتتب عز الدين الادريسي عن فلسطين وأطفال الحجارة ووحدة العرب واحزان لبنان ، وعن الله وعمد وسناء المحدثي . كلام تنقص صاحبه الموهبة ، ويعوزه الإدراك .

لكن هذه الركاكة في كثابة عز الدين الادريسي المهودور من أجلها ورق وحبر وغلاف جميل للفنان ابراهيم حنين أضافت إلى كل هذا طلاء فكاهياً غير موقع تقتطف منه :

« محاولة أخرى على طريق الشعر الحر الملتزم والجاد لاعطائه مكانته الحقيقية في أفق مستقبل الشعر العربي المتفتح نحو العالمية في أبعادها الفكرية والانسانية والجمالية » .

بدأ الادريسي ظهوره على « القراء » العرب بكتابات أسماه : « اشراقات » ولم يقبض لنا أن نراه . فهل يعيدها

ثالثة ؟ ! □

نعرف .. كما اتنا لم نعرف لماذا احتشدت كل تلك الرؤى بلا مبررات فنية افترضتها القصيدة ، فإذا بنا معها بإزاء نص يعتدي على غيلتنا بفوضاه ونسيانه ، وأسماله التي راح يجرجرها وراءه ، فهو على احتشاده فقير ، ورغم شاعرية صاحبه الأكيدة ، إلا أن شاعره يبدو ضحية لا شعوره ، وضحية عجلته .

نص يحتاج إلى عشرين عاملاً يعرفون من أرض القصيدة أنقاضه ، ويفلتون ما وقع في شباكه من حيوان بريء ، ساقته غيلة صاحب القصيدة إلى فخ الترميز ، فنزعت منه صفاته ، لتخلع عليه صفات رتبته له غيلة تقليدية .

إلا أن مشكلة جمال جمعة ليست فقط في تلك الفوضى وذلك الاستسلام للاحتدام والجمعجة العالية وإنما أيضاً في مفهومه للعالم ، وللشعر بالتالي ، فهو واهم أنه إنما يكتب قصيدة حديثة ، لكنه لم يتسلح وهو يفعل هذا - بغض النظر عن نجاحه أو فشله الشعري - بمفهوم حديث حقاً ، ففي الجوهر .. تبدو هناك نظرة شديدة السذاجة والتقليدية للمرأة .. إنه مثل أسلافه الذين كتبوا القصيدة التقليدية ينظر إلى المرأة بصفتها أحد أضلاعه . ويناديها كما ينادي أي ذكر (حيواني أو انساني) ب : « انثاي » فصدره هو الذي يقال فيه : « احتشدت في صدري المشعر صرخات الغابات الأولى » . إنه صدر الذكر الغر الذي اكتشف ذكوريته للمرة الثانية عندما أحس بالشعر أحد العناصر المؤكدة لقوة الذكورة .

على أنها لدى جمعة ذكورة ما تزال خائفة ، فهي ما تزال تنقصها الخبرة وينقصها النضج :

(لأ ولول في غاباتي

بحثاً عن ضلعي المفقود)

إن أقصى لعبة فنية لجأت إليها القصيدة هي لعبة التبادل التبادلي المطروقة والمكررة في الشعر العربي الحديث على مدار سنوات طويلة ومثالها لدى الشاعر :

نفرت ثيران سكوتي في الوديان / وروضها الصوت سكنت
أجنحة الصرخات / وأفزعتها الصمت .

إن كثابة جمال جمعة في (الناسوت) هي كثابة في المهجر ، ومع ذلك فإن هذا المهجر ما يزال لم يؤثر فيها .. إنها كثابة اللغة التي تقيم في اللغة . وليس اللغة المقيمة في العالم ... فلا مكان يمكن أن يكون غير مكان في الماضي .. وعندما يكون الكلام مضارعاً ، يختفي المكان وتحل محله مفردات الحنين والحزن والبكاء والتألم ، بمعنى آخر تختفي الكلمات التي تدل على الأشياء وتحل . الكلمات التي تدل على معان مجردة . وهذا طبع في الكثابة الشعرية العربية المهاجرة ، بدأ يختفي لدى الشعراء الجدد . وتجربة جمال جمعة - من خلال انجازه : (الناسوت) تبدو منقطعة عن التأثير بانجازاتهم . والاشارة هنا إلى شعراء يقيمون في باريس ، ولندن ، وقبرص وعواصم غربية أخرى .. تتأسس من خلال انجازاتهم مهجرية جديدة ، للمكان حضوره الحي في شعرهم . في حين يختفي مثل هذا الحضور للمكان في (الناسوت) لصالح مكان أول تستدعيه الذاكرة من الماضي ليقف شاعرها على اطلاع له في قصيدة تستعير شكلاً حديثاً لتكون متخلفة . وهي علة كتابات شعرية كثيرة □

قال الملك لوزير

ذكرى تامل

العائلة

قال الوزير: «القابلة التي تولدت اخراج أبنائي من ظلام البطن الى نور الدنيا هي أحسن وزير اعلام في الدنيا. فاذا قيل أمامها في الصباح خبر، انتشر الخبر وشاع في آخر الدنيا بعد ساعات».

قال الملك: «وأريد وزيراً للصحة، يعني بصحة الناس، ويشيد المستشفيات، ويؤسس المدارس للأطباء المهرة حتى يصبح العثور على مريض واحد أمر مستحيل».

قال الوزير: «أتريد وزيراً أم وزيرة؟ هذا المنصب مناسب للنساء مع اني ضد ان تعمل المرأة خارج بيتها، ولكن وجود امرأة وزيرة سيكسب بلادنا في الخارج سمعة حسنة. وابنتي مؤهلة لهذه الوزارة، فهي لم تلبس طوال حياتها الا الثياب البيض».

قال الملك: «وأريد وزيراً للشرطة، مهمته تمييز الخضم من الصديق».

قال الوزير: «أعمالي ستقل بعد أن يتولى كل وزير مسؤولياته. وأقترح أن أتولى بنفسني هذه الوزارة بالإضافة الى رئاستي للوزارة، وسأبذل خصوم مولاي قبل أن يقرروا ان يصبحوا خصوما».

قال الملك: «وأريد وزيراً قديراً لجيوشي».

قال الوزير: «الملك العظيم يفعل ما لا يتوقعه الناس، وما يباغتهم ويحيرهم. كل الممالك والبلدان تختار مشاهير الأبطال قواداً لجيوشها. فاذا اخترنا مثلما اختار غيرنا لا نضيف جديداً جيداً باحترام التاريخ. واذا أردت يا مولاي ضجيجاً اعلامياً في العالم فاقترح أن يكون الوزير جباناً رعيدياً لا يجرؤ على المشي في الظلام الا اذا كانت أمه تمسك يده. أما اذا أردت وزيراً يخشاه الأعداء فاقترح ان تكون مهنته الأصلية حفر القبور، فيرتعب الأعداء منه، ويعرفون ما ينتظرهم اذا ما تجرأوا على مواجهته في ساحة حرب».

قال الملك: «وأريد وزيراً للاخلاق الحميدة».

قال الوزير: «البلاد ولله الحمد تعج بالناس ذوي الاخلاق الحميدة، وأصحاب الاخلاق غير الحميدة هم إما ماتوا، وإما في السجون ينتظرون الموت».

قال الملك: «وأريد وزيراً للاستيراد».

قال الوزير: «لا أحد يضاهي ابن عمتي في الخبرة في الاستيراد. وسنستورد النساء الجميلات من أقاصي الأرض لا لارضاء الشهوات بل لتحسين النسل، وسيكون الجيل الجديد شعباً من أجل شعوب العالم».

قال الملك: «وأريد وزيراً للاقتصاد».

قال الوزير: «أخوزوجتي تاجر عريق يبيع الجمل على أنه دراجة أطفال».

قال الملك: «وأريد وزيراً للشعر، يحض الشعر على الالتزام بالأم الناس والتعبير عنها».

قال الوزير: «سأتجرؤ مولاي على مخالفتك، فالناس في عهدك لهم أفرح وليست لهم آلام. ولا آلام في حياتهم سوى آلام الصداق».

قال الملك: «وأريد وزيراً للصحراء. سأسميه وزير الصحراء. ستكون مهمته انشاء طرق جديدة في الصحراء، فاذا اكتظت الصحراء بالطرق أضيفت الى البلاد مدن جديدة. وينبغي لذلك الوزير ان يقيم بالصحراء مع العمال، يبرد كما يبردون، ويعاني الحر كما يعانون، وقد يمرض ويموت، ولكنه سيموت شهيد الواجب».

قال الوزير: «سننشر اعلاناً عن مسابقة صارمة الشروط. ومن كان ذا كفاءة فليظفر بالوزارة».

قال الملك: «حين سيبدأ هؤلاء الوزراء أعمالهم سيتاح لك آنذاك أن ترتاح».

قال الوزير: «ولكننا بحاجة الى وزير للشمس. الناس في الليل يضيئون بيوتهم بنور الكهرباء، ويدفون في آخر الشهر ثمن الكهرباء، فلماذا يستفيدون من نور الشمس في النهار مجاناً؟».

ولم تؤلف الوزارة، ولكن الجباة القساة انتشروا في المدن والقرى، مطالبين الناس بدفع ثمن ما استهلكوه من نور الشمس □

■ جلس الملك في حديقة قصره، وجلس وزيره بالقرب منه. نظر الملك الى العشب الأخضر الممتنع والأشجار والورد المتعدد الألوان، ونظر الى السماء، فاذا هي عميقة الزرقة تعبرها غيمة بيضاء صغيرة، فطنى عليه حب لكل ما على سطح الأرض، وحذق الى وزيره بنظرات متفحصة، ثم قال له بلهجة مشفقة: «يبدو عليك التعب الشديد، منذ سنوات لم تنل أي اجازة».

قال الوزير: «اذا كان التعب غايته خدمة الرعية فهو ليس تعباً. المهم ألا يتعب الضمير».

قال الملك: «العامل يشتغل في النهار ويستريح في الليل، أما أنت فتشتغل في الليل والنهار».

قال الوزير: «أن أسهر الليل خير لي من أن يحاسبني ربي الحساب العسير على تقصير غير مقصود بدر مني».

فلاذ الملك بالصمت مفكراً. وفجأة قال لوزيره: «أتعرف بماذا أفكر؟».

قال الوزير: «الله وحده هو العالم بما تخفي الصدور والرؤوس».

قال الملك: «إنني أفكر في تنظيم جديد للدولة يكفل لك بعض الراحة. سأعين لكل قطاع وزيراً، والوزراء كافة يعملون تحت امرتك».

قال الوزير بامتعاض: «المهم أن نوفق في العثور على رجال مخلصين ذوي كفاءة. فلا شيء أصعب من إيجاد الرجل المناسب ليجلس على الكرسي المناسب».

قال الملك: «أريد وزير خارجية نشيطاً، يكون سفيراً الى دول العالم، فيسافرو ويفاوض، ويجمع المعلومات عن أعدائي في الخارج».

قال الوزير: «هذا منصب يليق بابني الأول فكأنه ولد ليحيا سائحاً متنقلاً من بلد الى بلد».

قال الملك: «وأريد وزيراً للتعليم يعمل ويعمل حتى لا يبقى أمي واحد في البلاد».

قال الوزير: «التعليم أمر جليل، ولكن المتعلم مقدر له أن يشقى في حياته. وإذا كان فقيراً صار حسوذاً. والحسد يقود الى التهلكة أو القنوط والتعاسة. ولعل أفضل من يشغل هذا المنصب هو زوج خالتي، فهو مغرم بالتدريس، ويجمع حوله الأولاد، ويلقي عليهم دروسه. وحين لا يجد أحداً ينصت له يلقي دروسه على الحيطان».

قال الملك: «وأريد وزيراً للزراعة يحول البلاد الى حدائق وبساتين وحقول خضر».

قال الوزير: «تذكرت ابن عمي فهو ذويد مباركة ما أن تمس غصناً يابساً حتى ينحصر وينمو ويكبر».

قال الملك: «وأريد وزيراً للمالية، نزيهاً، أميناً، نظيف اليد».

قال الوزير: «هذه الوزارة ليس لها سوى ابني السادس، فهو يغسل يديه بالصابون والماء الحار عشرات المرات في اليوم الواحد».

قال الملك: «وأريد وزيراً للثقافة».

قال الوزير: «لي أخ يصغرني سناً، وهو بلا عمل. ومن الظلم أن يبقى بلا عمل. وأظن أن منصب وزير الثقافة يلائمه خاصة وأنه يعني بالشؤون الثقافية والفكرية، ولا يترك مجلة فنية الا وقرأها ويحفظ ما ورد فيها».

قال الملك: «وأريد وزيراً للاعلام».

AN.NAQID

Riad El-Rayyes Books Ltd.
56 Knightsbridge
London
SW1X 7NJ

Affix
Postage
Stamp
Here

Riad El-Rayyes Books Ltd.

56 Knightsbridge
London
SW1X 7NJ



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

Affix
Postage
Stamp
Here

Al-Kashkool

Riad El-Rayyes Booksellers
56 Knightsbridge
London
SW1X 7NJ

Affix
Postage
Stamp
Here